427959

'Sakya Pandita's "Treatise on Music" and its relevance to present-day Tibetan liturgy'

by

Ricardo O. Canzio

PhD thesis submitted to the School of Oriental and African Studies, University of London, under the supervision of Prof. David L. Snellgrove

1978

ProQuest Number: 11015664

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript
and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed,
a note will indicate the deletion.

ProQuest

ProQuest 11015664

Published by ProQuest LLC (2018). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.
This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

16/7/80

SCHOOL OF ORIENTAL AND AFRICAN STUDIES ★ LONDON ★

Abstract

Part I includes a translation of the XIII century text The Treatise on Music by Sakya Pandita, and incorporates all relevant material from its commentary by the XVI century Sakyapa scholar Kunga Sonam together with explanations based on the oral transmission.

The text itself, in its three chapters deals with the principles of Tibetan religious music and chant, the way of composing poetry and prescriptions for the performance of music.

An introduction puts the work in its cultural context and discusses the relationship between religious music and rituals.

In Part II, a version of a bskang-gso ceremony is presented complete with words, musical score and a tape recording of its performance. The piece is described and discussed with regard to liturgical form and musical elements as understood by knowledgeable Tibetans.

An attempt is made to relate actual performances with the concepts expounded in the Treatise on Music, and to inquire into their relevance to present day practices.

In Part III, a fully edited version of a block-print edition of the Tibetan text and its commentary is included.

*

Contents

PART I

Page

Foreword 6

Outline of Kunga Sonam's commentary to the Treatise on Music 13

Introduction

1. The Book 19
2. Music in the Tibetan Religious Culture ... 35

The Treatise on Music

Preliminaries 47

Chapter One: On Melody 51

Chapter Two: About Words 78

Chapter Three: The way of combining words and melody 95

On the performance of Music 132

On the origins of some of the chants 141

PART II

Description and analysis of a Ceremony of Atonement 149

On Tibetan Ceremonies 151

The recorded ceremony

Introductory remarks:

About chant 161

About recitation 166

About instrumental passages 168

PART II (cont.)

Page

The recorded ceremony

Description 172

Conclusion 193

Appendices:

I. The phonetic shape of intercalary syllables 198

II. The usage of intercalary syllables 201

III. Reduced notation 206

IV. Some remarks on chant 208

Biographical notes 212

Bibliography 216

Notes 218

PART III

Edited Tibetan text of Sakya Pandita's Treatise on Music and its commentary by Kunga Sonam 226

Textual emendations 352

Illustrations: six plates after page 131

Additional Material (not bound in with the text)

#) Text of a bskang-gso ceremony and its corresponding musical score

#) A 7 inch spool containing a tape-recording of the above and a solo version of the chant discussed in Appendix IV.

*

PART I

FOREWORD

In Tibetan studies the field of music and chant of the liturgies has always attracted interest. However inspite of some progress achieved in other areas of Tibetology, this one has hitherto remained largely unstudied, and the task certainly proves a very difficult one. The secrecy that traditionally surrounds tantric rituals, the very specialized nature of the work, requiring not only very close contact with qualified informants but also their trust and willingness, are only some of the problems that beset those intent on studying Tibetan religious music.

Manuscripts containing collections of chants and other liturgical melodies are not uncommon, and the text of the corresponding rituals are usually available, but the corpus of literature devoted to musical theory is not large. Apart from a major tract like the Treatise on Music (Rol-mo'i bsTan-bcos, hereafter RT) by Sakya Pandita (hereafter SP), all that I have had the opportunity to consult are isolated articles, commonly of a prescriptive character, and then only as a part of a bka'-'bum or Collected Works of an encyclopaedic kind dealing with a host of other unrelated subjects.

This lack of sources dealing with theoretical questions has been another serious obstacle in the development of our field. We could not assemble in a coherent way what we had gleaned from the examination of musical manuscripts and the observation of actual practices, because of the absence of a theory

to substantiate our findings.

So, when a commentary by Kun-dga' bSod-nams (hereafter KS) to SP's Treatise on Music came to my attention, I saw that it could throw light on the learned Pandita's tract and on the whole theory of Tibetan chant.

The RT as it appears in the Japanese edition (Toyo Bunko, 1968) of the complete works of the Sakya masters, resisted almost all interpretation. Too many technical terms unencountered before, concepts known to Grammar and Poetry used in a different context and with different significance, references to questions concerning ritual practices (<u>lag-len</u>) which because of their very nature are not written about but transmitted orally; these were some of the reasons for its incomprehensibility.

KS's commentary did not make things easier, but helped insofar as it enlarged on obscure topics and suggested directions for research in the actual living practices. Many points raised by the RT have not been successfully settled. In fact the Treatise raises more questions than it provides answers, but it is precisely this which makes the text interesting. It widens the scope of our subject matter to an extent that we did not imagine before, providing us with interesting analytical terms. For instance, although my interpretation of the idea of <u>nga-ro</u> (see p. 56) may not be definitive, the importance of such concept for analysing Tibetan chant can scarcely be denied.

Not all the categories that appear in the RT are fully applicable to the analysis of a piece as it is performed today. In the actual state of research, we can only hope to make a

descriptive analysis of the piece, and to point to certain directions for further enquiry that revealed themselves during our investigation.

What is most important here is that we have a set of concepts which permits us to proceed along the lines propounded by Tibetan scholastic tradition.

The Tibetan composers were clearly aware of the musical and formal elements essential to a piece of music,and this fact effectively demolishes any arguments for the simplicity of this kind of music. Rather, judged from the standpoint of any culture the music presents a complexity and sophistication of a high degree. The problems encountered while interpreting it arise from the fact that we are confronted not only with very unfamiliar sounds and ways of organising them, but with musical conceptions alien to those current in our culture.

Without a knowledge of related subject matter, especially of the order of ceremonies and the sequence of ritual, we can easily find ourselves lost in a chaos of sound and strange ceremonies. Added to this is the problem of dealing with informants who,though they may be well versed in the practice of their art,are often extremely vague concerning the theory. Thus one continually encounters contradictory explanations amidst uncertain points of reference.

All that can make the task of the researcher difficult indeed. I have, therefore, presented the facts as I have experienced them,interpreting chant and music in accordance with the theory of the RT as far as this has proved possible, supplemented by such guidance as I have recieved from knowledgeable masters of chant (dbu-mdzad), without introducing extra-

neous interpretation. Further elucidation would often be mere speculation not adding to the solid foundation of knowledge needed at this stage. I have tried to see to what extent the ideas expressed in the RT apply to the practices we are able to observe today.

Such work as has been done previously has seldom, in my opinion, been undertaken with the suitable methods.

Some early descriptions of rituals simply refer to the raucous character of the instrumental music or to the extraordinarily deep chant of the monks. It must be granted, however, that the pioneers of Tibetan studies were primarily interested in other aspects of this amazing civilization.

Later on, musicologists thought it feasible to carry out a purely musical analysis of the chant. Certainly, it may be possible to appreciate a piece aesthetically or to be deeply moved by it, without understanding the actual text of the liturgy or even the part it plays in the whole ritual, but no serious study of Tibetan chant can be initiated in this way, least of all of the form and style of the music.

Insofar as this music has been analysed, it was treated as an abstract system of sounds not related to a text belonging to a liturgy. This approach, which may suit the analysis of other kinds of music, clearly has not provided us with a satisfactory explanation of Tibetan chant in its wider context.

It has certainly produced in the last decade or so an ever increasing number of useful recordings and also a few interesting articles dealing with the separate aspects of the music that lend themselves to limited treatment. I can see now that this method which I too, pursued for some time before realizing its

futility, does not touch the core of the problem.

The more access one has to the material, the more bewildering appear the varieties of styles, notations and practices, differing not just from sect to sect but from monastery to monastery. The first essential is to know something of the intentions and the form of Tibetan ceremonies. Then we can begin to note the relationship between different types of chant and different parts of any given ceremony.

Similarly it is possible to study the Gesar saga as a literary phenomenon isolated from its musical aspects, but in order to appreciate the work in its totality we need to understand the metrical and morphological elements in relation to the music.[1]

Some useful work has been done on the textual and religious aspects of Tibetan liturgy. After the descriptions of Schlagin-weit[2] and Waddell[3] I am thinking primarily of the work of Lessing,[4] Nebesky-Wojkowitz,[5] Snellgrove[6] and more recently Beyer.[7] However a detailed study of most typical ceremonies in all its parts is lacking, in particular as regards the cult of the protectors of the religion, where chant and music are of great importance (Cf. p. 45 Sonam Senge's anecdote).

In the musicological field, apart from a few isolated articles, little substantial research exists on the subject of the chant and music of Tibetan ceremonies and liturgies.

I would like to mention a recent work by Vandor,[8] in which he gives an overall view of the scope of Tibetan ritual music although he refrains from a detailed investigation of the chant. More important still, M.Helffer's work on Sakya chant[9] constitutes the first serious attempt at investigating this

musical tradition in the wider setting of its ritual context. This article, I think, initiates a new stage in the development of our field.

It is, then, starting from this point that my own work intends to contribute to an understanding of Tibetan chant and music.

*

The version of KS's commentary to SP's Treatise comes from a block-print edition of the former's works originating in Derge, Khams, and kept by the Raja of Mustang, Nepal. He made some of the works of that collection accessible to Chobgye Trichen Rimpoche of the former monastery of Nalendra in Central Tibet who is the main representative of the Tsharpa subsect of the Sakyas and now head of the Tibetan monastery in Lumbini, Nepal.

He graciously acceded to the photographing of the block-print, on which I have based the edition herein presented. The Indian edition of the text (Dharamsala, 1969) which came out under his auspices, is unfortunately ridden with printing errors and omissions.

The block-print is not free from them either. I have tried to rectify common mistakes and to standardize spellings throughout the edited text as far as it was feasible.

Textual emendations as the context required have been made in the light of oral explanations. Those instances have been clearly indicated in an ad hoc section.

Given the variety of topics treated in the text and commentary, I have dealt with several points in a different or-

der to that in which they appear in the text.

An outline of the contents of the whole work is also included.

However as far as the core of the Treatise is concerned, i.e. its three chapters, I have respected KS's division of the subject matter and added my comments as deemed necessary.

Concerning the translation it is important to note that certain passages of the commentary do very little to clarify the verses of the RT or the supporting quotations given by KS (which are sometimes commented). In these cases I have ignored the commentary altogether and translated the main text adding relevant phrases of the commentary in square brackets and my own remarks in parentheses.

As both the text and its commentary need much background clarification I have interspersed my comments and interpretation with the translation whenever I considered it necessary. My own material is typed from margin to margin but all translation in indented and referred to the secondary pagination of the edited Tibetan text to be found in Part III.

Also I have incorporated in the text most of the material that otherwise should go into foot notes.

*

Outline of the contents of KS's commentary to the Treatise on Music and division in topics (sa-bcos) of the main ideas contained therein.

	Tibetan text	Page
KS's homages	1/1	20
Discussion of the place of music in the Tibetan system of knowledge	2/17	38
SP's division in topics is threefold:		
A. Preliminaries		
1. The title	6/17	47
2. (i) The homages		
(1) To the lama	7/11	47
(2) To the tutelary deity	7/16	47
(ii) The promise to compose the work	8/5	48
3. The four essentials	8/10	48
B. The subject proper		
(i) Generalities		
(1) What is to be taught	13/8	135
(2) Where it is to be taught	15/2	137
(3) Who should teach it	15/8	138
(4) Who should learn it	15/18	138
(5) The way of teaching	16/9	138

	Tibetan text	Page
(6) Giving up the faults (caused by) not having learned properly	17/13	139
(7) The benefits of studying well	19/1	42

The generalities do not correspond to any verses of the <u>Treatise on Music</u>. Points (1) to (6) are treated under the heading 'On the performance of music'; point (7) appears in 'Music in the Tibetan Religious Culture'.

(ii) The central matter is threefold:

Chapter One: On melody

	Tibetan text	Page
(1) The kinds of music	20/6	52
(2) Vocal music		
(a) Melodic types	21/17	56
a1 Their names	22/1	56
a2 Detailed description	22/14	58
(b) The way of combining them	24/6	61
(c) Melody and words	28/3	65
(d) Transitions	33/10	70
d1 The way of mastering them	33/13	70
d2 Examining the circumstances of their appearance	35/7	71
(e) Relevant examples	37/8	74
e1 Application to sutra and tantra chants	37/11	74
e2 Naming examples	38/13	74
(3) Explanation of how to practice	40/7	75

	Tibetan text	Page
Chapter Two: About words		
1. The objects of praise, comparison, etc.		
(a) How to recognize them	41/12	80
(b) Gradual explanation	42/14	81
b1 The great objects of praise	43/1	81
b2 The low objects to despise	44/11	82
b3 The similar objects for comparison	45/12	83
b4 How to please everybody	46/6	84
2. The essentials of praising		
(a) Praising according to the nature of the object	48/8	85
(b) The eighteen examples		
In general	50/13	86
In detail	51/17	87
b1 The six examples of praise	52/3	87
b2 The six examples of derision	52/11	87
b3 The six examples of comparison ..	53/4	88
3. Composing praises [according to the rules of Poetics]		
(a) The fundaments of composing [poetry] for each [kind of audience]	55/10	90
(b) Discussion about verse and prose ..	56/3	90
4. Advice regarding further study of the subject	58/12	91

	Tibetan text	Page
Chapter Three: The way of combining words and melody		
1. Including the physical and mental attitudes		
(a) Regarding performance	60/8	97
(b) The bodily posture	61/1	97
(c) The mental attitude	62/6	98
2. The various kinds of speech		
(a) In short as the body of the explanation	63/17	99
(b) In detail regarded as the limbs of that body	64/15	99
b1 Regional differences	65/2	99
b2 Differences in time	66/11	100
b3 Differences according to the age of the speaker	67/8	101
b4 Differences according to the sex of the speaker	67/16	102
b5 How to acquire a deep voice ...	68/10	102
3. Suitable examples	70/4	105
4. The advice of the experts		
(a) Recognizing the advice	74/3	109
(b) The advice proper <u>in</u> <u>extenso</u>	74/11	109
b1 The three essentials	74/15	109
b2 The six fundamental defects ...	76/14	110
b3 The five causes (of failure) ..	80/5	112

	Tibetan text	Page
b4 What to do or refrain from doing	81/16	113
5. About instrumental music		
(a) How to apply oneself to it	82/15	114
(b) Discussion about drums and cymbals		
b1 The way of drumming according to the four kinds of ritual actions	88/9	119
b2 The way of playing the cymbals .	93/3	124

Section (b) does not correspond to any verses of the RT.

Short comment on music and rituals in connection with the central concepts of Buddhist philosophy ..	97/2	43
Stories exemplifying the power of music and its effectiveness in aiding the attainment of the supreme goal of Buddhism:		
Concerning Rinchen Zangpo	98/15	141
Concerning rKyang-'dur-ba	103/12	44
Concerning Sonam Senge	104/16	45
6. Reasons for not going in detail [into Sadja songs, etc.]	106/13	129

C. Concluding material

The colophon is fivefold:

1. Having learned all knowables, applying oneself to this subject	109/5	25

	Tibetan text	Page
2. The Bodhisattvas said: 'Study all knowables'	110/1	25
3. Advice about learning all knowables	111/1	26
4. Dedication of the wonderful fruits of practising what is best	111/14	26
5. The author and the place of composition of the RT	113/6	26
KS's own colophon to his commentary . .	113/14	
An eulogy-prayer to SP	117/1	28
Acknowledgements and sources	120/4	31
The place and date of composition of KS's commentary	124/4	34

*

INTRODUCTION

1. The Book

Apparently the Treatise on Music was not studied regularly in the Sakya tradition, for if the present state of affairs is something we may go by, we can surmise that the RT, though highly regarded along with the rest of SP's work, was not read much, since most monk musicians are not interested in such theoretical explanations.

In undertaking the translation and interpretation of the Treatise on Music, I had to face a number of difficulties. The text proved, in some passages, almost untranslatable and the meaning of many terms and ideas encountered therein were quite unknown to my informants. Therefore I have tried, as far as it was possible, to follow the oral teachings that accompanied the Treatise in order to arrive at a satisfactory rendering of the text.

The comments and notes on the work are not entirely my own interpretation but are based on a detailed examination of the text and connected teachings as well as on a large amount of other information collected orally.

Many shortcomings may indeed be attributed to this translation but nonetheless I hope I have not betrayed the author's intentions or the spirit of the work.

Kunga Sonam's commentary goes under the full title of "Com-

mentary to the Treatise on Music, a part of Arts & Crafts, one of the Five Subjects of Learning, an all encompassing work by 'Jam-dbyangs bla-ma (Sakya Pandita), whose sweet and pleasant voice captivates the intellect of the clear-minded".

After the title there follows the customary homages to the Buddha and Mañjuśrī. The Sakya lineage is presented to which KS pays homage in elaborate style, ending with his teachers and including himself in the guru-disciple line from SP.

A similar homage is repeated in the final eulogy-prayer (see p. 28) extolling the qualities of the Sakya practices.

KS(1/1)

Dharma svamī guru Vajradhāra sarvajñāna śātāya praṇamāmi. I bow to Lord Mañjuśrī. Hail to Śākyamuni, son of Śuddhodana, spiritual teacher of all beings.

Homage to all the Indian scholars and to all the great translators, teachers, kings and ministers of Tibet who propagated the sutra and tantra teachings of the holy Dharma.

Hail to all the high-born ones known as the Sakyapas, who are Mañjuśrī himself incarnate and whose lineage came to the world of men from the realm of the luminous gods. Later on, the 'khon lineage was started as a result of the fight with the demon Marig.

Sakya Pandita, the glorious and undefiled Tathāgata of our days, the second fully Enlightened Buddha, by studying in former lives all knowable things attained omniscience and established all beings in perfect happiness

through the agency of the Emperor of China. May he prosper in all times and directions.

I salute from my heart, remembering with gratitude the holy lineage of high-born ones who expounded clearly the doctrine of the Sakya leaders in the Land of Snows.

Hail to the practitioner of the tantras, Kun-dga' Rin-chen who took birth with the thought of recovering the ashes of the Doctrine in times of degeneration, and to his disciples the 'Jam-dbyangs brothers.

Mus-pa-rje, overall master of the ocean of mandalas who creates and dissolves the Buddhas of the Three Times, the sole foundation for the attainment of the common and special powers. May he protect me.

This Treatise on Music is from the ocean of discourses of the pandit well versed in the Five Subjects of learning, Manjusri himself wearing the ochre robe.

This sweet sounding commentary is expounded for the pleasure of Sakya Pandita in the realm of the Dharma and to captivate the intellect of the clear-minded.

My fortunate followers, you possessed of an examinative mind, do not show indifference and take it as your model.

May the meaning of the ideas in the discourses of Sakya Pandita spread uot in the eight directions and the double aim of benefitting oneself and others be fulfilled.

*

The Treatise on Music is set in heptasyllabic verses and although at first reading the style may appear slightly artificial in some passages, once we are acquainted with the style and the subject matter, the verses show conciseness and a certain pleasing quality.

In the work of the commentator the style is highly rhethoric and at times his comments barely differ from the main text. Nevertheless, in many places he utilizes the apposite quotation or introduces the timely definition. This proves his work quite reliable in elucidating the text, especially since he seems to have come across a manuscript annotated by Sakya Pandita himself, and projected his commentary along these lines. That is why I have followed closely his lay-out and trusted his sometimes circuitous ways of exposition.

The colophon to his commentary. (113/15)

You may wonder whether I have written this on my own. No indeed. I have had the special counsel of many holy teachers. Following a tradition of the religio-political authorities of Tibet's Bodhgaya, the Sakya Monastery which is like an ocean of glory and wealth, I was examining again and again the countless books that came into my hands from the collected volumes of holy scripture consisting of the Sutras, the Tantras and the Indian and Tibetan teachings in all their purity. Among the many existing books of the speeches of the great Sakya Pandita I found an old manuscript, The Treatise on Music, which I thought dated back to the time when he was still

alive. It was written with a metal pen on yellowish paper, and on close examination the limits of each topic appeared clearly marked, their literal meanings being explained with annotations.

Thus this marvellous book came into my hands; it was surely through the compassion of the master himself, who likewise aroused in me the courage to compose this commentary. I have laid out the subject matter according to the division in topics of that wonderful old treatise and I have designed my commentary based on the annotations therein. Also I have enhanced it with many citations.

So, concerning my composing this commentary you need not fear.

Potential critics of this text have not been spared and, as it is usual in this kind of work, the virtues of the teacher are extolled to the utmost, the effectiveness and greatness of his teachings highly praised and a warning is given to those who may treat the book half-heartedly and then lightly dismiss it.

KS (115/5)

For the reason that the eye of my understanding is very clear thanks to my inner dispositions and my training, I have understood a little of the meaning of the holy teachings of the one who is equal to Mañjuśri himself.

As for my explanations they will delight those who possess the wealth of great learning and the excellence of an impartial and examining intellect.

Conversely, it is not appropriate for the unlearned to pass judgement on others having not themselves examined the deep meaning of these discourses.
Sakya Pandita in his sDeb-sbyor gyi bsTan-bcos me-tog gi chum-po says:

'Although we may gather all the luminaries of Tibet, they will not be capable of comprehending all the branches of knowledge; although we may gather the light of all the stars in the sky, they will not do the work of the sun. Because of my unfortunate karmic condition I was born in Tibet in dark times. Furthermore because of my former propensity and inclination I now learn with little effort. However, just as the light of a lamp cannot penetrate a snake's hole so (I wonder) how my intellect appear to be bright when I am surrounded by such unlearned simpletons.
Some scholars are as naturally full as the ocean, others like oil seeds have to be pressed in order to yield, for others everything is hard won like the possessions of the poor, for others still, as with the king's son the gifts are inherent.
Thus, distinguishing between the learned and the unlearned, the unintelligent and the talented;
O you of little understanding, do not doubt the treasure of knowledge of great minds'.

It is appropriate to heed the meaning of this and likewise to know what to adopt or give up.

If Kunga Sonam recomends the study of the RT on the basis of SP's authority, the great Pandita himself in his colophon bases his arguments for it on the higher authority of the Doctrine.

1. Having learned all knowables, applying oneself to this subject. SP (109/13)

    Because of having formerly studied all knowables
    [during a line of many births],
    here [in this life] I have obtained
    a very clear intellect.
    The novice Kun-dga' rGyal-mtshan
    has put down in writing [this work]
    to increase the happiness of his friends
    [and others, at their request].

2. The Bodhisattvas said: 'Study all knowables'. SP (110/14)

    If you do not learn well all knowable things,
    Enlightenment is as far away as the end of the sky.
    Thinking of this, Buddhas and Bodhisattvas have said:
    'Learn all branches of knowledge'.

The commentator expands here (110/1) telling us that those who strive for the attainment of liberation, psychic powers and the perfect omniscience of a Buddha should be reminded of these words: 'Learning is the lamp that removes the darkness of ignorance'.

See also a similar argument put forward in the discussion about the place of music in the Tibetan system of knowledge (p. 38).

3. Advice about learning all knowables. SP (111/9)

A Bodhisattva who promises
to strive for holy things
in order to become, in the future,
a light to all beings,
a teacher of gods and men,
must learn all knowable things.

4. Dedication of the wonderful fruits of practising what is best. SP (112/5)

There is no wonder in understanding the meaning
[of the formulations] which are often
examined by the elders, but whoever
knows that which did not arise before
in the minds of other [experts],
possesses intelligence
[and is an object of wonder].

By the merit obtained as a result
of just opening up an approach
for the Bodhisattvas
for the pleasing benefit of others,
may I become a Buddha,
one who fulfils the aims of all beings.

5. The author and the place of composition of the Treatise. SP (113/7)

He who has encompassed all subjects of knowledge, the

pandita who has has made general topics the object of his interest, the monk of the Śākya lineage Kun-dga' rGyal-mtshan, young in age though old in understanding has composed the Treatise on Music, part of the five subjects of knowledge in the glorious monastery of Sakya, a seat and source of knowledge [comparable to Nalanda].

*

Kunga Sonam followed Sakya Pandita in the Sakya hierarchy nearly four hundred years later. There is not much biographical data on him, but I was told by Chobgye Trichen Rimpoche that a rnam-thar of his exists as a part of the edition of his collected works preserved in Mustang.[10] He also suggested that the fulfilling of his temporal duties precluded KS from dedicating more time to writing, hence the rather hasty appearance of his commentary to SP's work.

Among the quotations mentioned in the text, those belonging to two works of the Indian author Candragomin are significant. These two extra-canonical writings, the Treatise on Chant (dbyangs kyi bstan-bcos blo-gsal mgul-rgyan) and the Treatise on Music (rol-mo'i bstan-bcos), are no longer extant although other of Candragomin's works are included in the Tenjur. The library at Sakya monastery was famous for its extensive collection of Sanskrit texts and independent Tibetan translations in a variety of subjects; these two works of Candragomin may have belonged to it.

The fact that KS uses Candragomin's texts to substantiate his commentary of SP's Treatise raises a number of interesting questions regarding the real connections between Tibetan chant and Indian musical concepts of that epoch.

The great pandita himself may have been familiar with the musical works of Candragomin, who naturally referred to Indian Music. We know that much of the chant of Tibetan rituals was composed by native Tibetans, and what we know of their actual musical practices shows no apparent affinity with the music of Indian Buddhist rites as have survived.

Unfortunately, little is known of the history of Indian Music of the period to carry out a useful comparative study.

Candragomin's works, if they ever come to light would prove invaluable in clarifying the many unanswered questions that concern the character of the music of late Mahāyāna rituals in Northern India.

KS's commentary closes with an eulogy-prayer in verse, the acknowledgements and sources used, and the usual information about the place and date of composition of his work.

KS's eulogy-prayer to Sakya Pandita and the Sakya lineage contains a defense of his work and a critique of the scholars of his time couched in rather strong terms.

KS(117/1)

I bow before the Manjusri tradition associated as it is with the real truth and the 'khon ancestry of the bright Gods (in their quarrel, 'khon, with the demon Marig); which like a Pandava vanquishes all other parties with the rays

of wisdom that illuminates the three regions above, below and on the earth.
Knower of all things, wise and pure pandit, faultless keeper of self-discipline, exalted monk, Master of Explanation, Disputation and Composition, crown ornament of many skills; I, the Sakya monk Ngawang Kunso Dragpa Gyaltshan (KS) have duly composed this discourses as a commentary to his graceful sayings.
These wonderful writings, the Treatise on Music by the second all-knowing, the great Pandita, were well-known to people when he was alive in this sphere together with his disciples.
After his passing away this text also remained as though in a non-manifest state.
Few had even caught the name of this book, who then could have understood its meaning?
Therefore it is from the kindness of the lama (SP) and the whole extent of uor intellect that these new writings have issued.
If there are today people with enquiring minds it is suitable for them to take this up.
You critics who string words together as though in a rosary, who raise doubts as regard the above text without yourselves understanding and without asking others, unlike the way of those who declare (genuine) faults you corrupt minds with the poisonous waters of partiality, pride yourselves on account of your seniority, despise all others with your one-sided knowledge and so on; for such unfortunate fools (as you) these

(writings of mine) are irrelevant.

May those fortunate ones eager to learn, benefit from these sensible writings about the chant and music of the exalted practices of the unerring Sakya lords; music being part of Arts & Crafts of the Five Major Branches of Knowledge.

Like our teacher the Buddha, beautiful crown to all men and gods, the Sakya lineage were formerly the only protectors of Tibet. Later followers and upholders of the Doctrine gradually established the great schools of Dharma. Today, I fear, a stream of new-fangled interpretations are brought in by the cunning of some powerful ones.

Exerting myself so that the tradition of my holy predecesors may remain continuous for aeons, the concern for the expansion of the Doctrine has not dwindled. We think ourselves fortunate in this way.

From this moment until (we attain) Buddhahood, may the lama's blessings fulfil easily the hopes and aims that have always been in the mind of us, teachers, disciples and others.

By the virtue attached to this work, may the intentions of the great Sakya Pandita, master of the Five Branches of Knowledge, be fully perfected in the realm of the Dharma.

May this commentary be received with respect by the clear-minded, and may the effects of the Treatise on Music be as pervasive as the sky.

May happiness never decline at all in the world.
Glory in all directions to virtue and knowledge.
At all times without a break throughuot the ages
may there be virtue and prosperity.

*

This is a list of acknowledgements and of the sources used in the compilation of this commentary. The original Tibetan text runs them in a somewhat confusing manner; here I have re-arranged their presentation for the sake of clarity.

SP (120/4)

[As regards this] "Commentary to the Treatise on Music, a part of Arts & Crafts, one of the Five Subjects of Learning, an all-encompassing work by 'Jam-dbyang bla-ma, whose sweet and pleasant voice captivates the intellect of the clear-minded", the glorious Sakyapa Sakya monk, tantric yogi of the excellent vehicle, Ngag-dbang Kun-dga' bSod-nams Grags-pa rgyal-mtshan, collects with the crown of his head the dust of the feet of: bSod-nams dBang-po, incarnation of Grub-pa'i dpa'-bo'i Padma; the secret tantric yogi Grags-pa Blo-gros, incarnation of Śāntarakṣita; the exhalted Mus-pa Chen-po rdo-rje Chang Sangs-rgyas rgyal-mtshan who is the Sixth overlord of the ocean of mandalas being really Vajrasattva yet in the presence of others he wears the ochre robe

of the Ngorpas; His presence Rimpoche Kun-dga' incarnation of the former great man Tshul-khrims-'bar; and also of the many who acted according to the prescriptions of the Doctrine.

I have been acquainted for a long time with the many pertinent scriptures which are required for this tradition:

* the undefiled writings of the glorious Mahātma, Sakya Pandita, the wonderful Treatise on Music with his annotations;
* sTag-tshang Lotsava Shes-rabs Rin-chen's Rig-gnas kun-shes and his commentary Nyung-gsal kun-dga';
* Candragomin's dByangs kyi bsTan-bcos blo-gsal mgul-rgyan and Rol-mo'i bsTan-bcos;
* 'Jam-dbyangs dBang-po's Rol-mo'i bsTan-bcos gcig-shes kun-grol; and also
* the pure basic liturgies of our glorious Sa-skya-pa Order namely (1) the chant and music of the ceremonies for Vajrakīla and (2) the expiatory ceremonies (bskang-gso) and the praises (stod-pa) of the special protectrs of the tantric doctrine in their full, extended and very extended versions, which until now have widely spread and continued to do so;
* in general the old chant and cymbal scores, as it appears in the writings of Chos-rje Shes-rab, Matricita and so many others;
* closely required today are Phur-pa'i dByangs-yig kun-

gsal sgra-dbyangs by the all-knowing Sakya Lotsava 'Jam-dpal rDO-rje, the rDo-rje Phur-pa'i rnga byin dbab kyi brda sprod mthong-ba rang-grol by the tantric Lord of the Dharma Ngag-dbang Kun-dga' Rin-chen; and also his very wonderful Chos-skyong skor gyi dbyangs rol gyi tho-yig;

* the Lord bSod-nams dBang-po who was perfected in accordance with the tradition of the above tantric lama and Grags-pa Blo-grogs, Bodhisattva and secret tantric yogi, who are known as the noble 'Jam-pa'i dbyangs brothers jointly composed the thoroughly pleasing rDo-rje Phur-pa'i dbyangs-yig tshang-pa'i dbyangs kyi nga-ro and the musical score for the Protectors called Tshang-pa'i dbyangs kyi rnga chen;
* 'Jam-dbyangs (bSod-nams) dBang-po's Guru Drag-po and his already mentioned Rol-mo'i bsTan-bcos gcig-shes kun-grol containing the bskang-gso, praises and the sixty subdueing ceremonies (gtor-zlog) of the guardians of the Doctrine; and
* Grags-pa Blo-gros's Guru Drag-po and the special chant score (dbyangs-yig) showing in detail the subdueing ceremonies of Vajrakīla and the sixty subdueing ceremonies of Mahākala including also the small version of it.

Of the wonderful writings on chant and music for the service of all beings by Sakya Lotsava 'Jam-dpal rDo-rje and the unequalled Kun-dga' Rin-chen and his two

spiritual sons bSod-nams dBang-po and Grags-pa Blo-grogs, I wonder is any of them not suitable?
The chant and music of the undefiled Sakya practices, until now have not only spread greatly but also have become the source and support of the great Sakya Pandita's marvellous Treatise on Music. Motivated by the very pure thought of benefiting our sons of lineage and religion, the host of disciples who are as fortunate as myself, we Sakya followers founded on our small vision and discrimination could not bear the neglect of these special writings of our master.

\#

KS (124/4)

The scribe from the Shab district, bKra-shis Don-grub has written this at the lama's quarters of the house gzhi-thog[11] in Tibet's Bodhgaya, the glorious monastery of Sakya in rakśatī of the Indian cale ndar (Tib. mig-dmar) in the year of the male wood horse of the Chinese calendar (A.D. 1624). For the host of mistakes that there are in here, may the great Sakya Pandita excuse me. May blessings come with the thought of benefiting the Doctrine and all sentient beings.
May all our present and future wishes be achieved by the virtue of this work.
Śubham astu sarvasvagatam.

2. Music in the Tibetan Religious Culture

Music (rol-mo) in the classical Tibetan sense comprises not only what we call instrumental music but chant as well. Sakya Pandita defines and deals with these two types of music in his Treatise in 21/8.

Here I need only say that vocal music is said to be 'produced together with the body' (lus dang lhan-cig skyes 'byung-ba'i rol-mo) and instrumental music is 'music issuing from other causes [than the body]' (rkyen gzhan las 'byung-ba'i rol-mo), i.e. produced by the various instruments.

This dual classification of music may be contrasted with the Indian notion of saṅgīta which comprises vocal and instrumental music as well as dance. In the Tibetan system of knowledge, dance is not grouped together with music and chant; it is treated as a subject in its own right: Dance and Drama (zlo-gar rig-pa), one of the Five Minor Subjects of Study. Nevertheless religious dances as we know them today, go hand in hand and could not exist without the two other elements: music and chant.

There is an inextricable relationship between music, words and ritual activities, so much so that in many cases we could not abstract a text from its prescribed intonation formula. Each ceremony, and different parts or stages of a ceremony (rim-pa), not only have their own particular formal structure, but the verses have to be recited with the appropriate intonation, at the right tempo and with the corresponding voice quality.

There are also ritual prescriptions that have to be res-

pected, gestures that accompany a particular mode of singing or of drumming, and the uttering of a particular formula in a predetermined fashion, while performing ritual actions such as offering food to hungry ghosts or chasing away demons.

Musical instruments are treated with all the respect given to sacred objects. This is the more so since there is a symbolism vaguely attached to some of them; in the case of the bell it clearly represents, in relationship with the vajra, the conjunction of Wisdom and Method as a means of attaining Enlightenment. Instruments also have to be handled with prescribed ritual gestures, and their function within a ceremony is not merely musical but ritual as well. Tibetans themselves are well aware of this, and do not consider the purely musical function of the instruments in isolation from their ritual application, although they have a clear notion of the place of chanting and the use of musical instruments (or shall we say musico-ritual implements) in the total context of their liturgy.

There is also a close relationship between form and style on the one hand and ritual categories on the other (see for instance 37/8 and 71/3 ff.). A detailed analysis of numerous individual pieces will be a necessary condition to determine the existence of phrase-types or melody-types and their structural function. As far as consideration of compositional types is concerned, such a study would only be of limited value. It appears that each separate work has no individual significance, but is representative of a type or class of compositions, and only reveals its meaning when considered as such (i.e. as an instance of a class of compositions).

In spite of the fact that some chants are attributed to named individuals, it is the rather impersonal character of the creative process, stemming from a rigid adherence to liturgical principles which are not easily subjected to innovation, that gives to different compositions the distinctive characteristics which allow us to set them apart into definite groups. The chanting and music of the praises for instance, have a peculiar character of their own that prevents them from being taken as Offerings. Also only in these Offerings can we hear the rolling of the cymbals which is typical of them.

So far, examination of the relatively limited material at our disposal shows the aforementioned characteristics. In the future, I believe, we should look in the same direction for further distinvtive musical traits which would allow us to define all these categories with precision and to determine the extent of their differences.

I could perhaps digress here and say that the apparent conventionality of Tibetan art in all its forms does not imply lack of imagination or creative power; on the contrary it is the result of the creative integration of all arts into a unified Buddhist culture.

The above mentioned considerations are of the utmost importance and bring us to the crucial point of the methodological approach to the subject in question: the necessity of placing chant, music and dance in their proper liturgical environment.

In fact music, etc., come under the general heading of religious practices (<u>phyag-len</u>) and we can under no circumstances think of one without reference to the rest except at the ex-

pense of creating artificial distinctions that do not agree with Tibetan conceptions.

Considering things in this light, we shall then be able to arrive at a clear and satisfactory explanation of musical elements in relation to the context in which they are found, elements which would not make sense in isolation.

*

The place of music in the Tibetan system of knowledge

Technically music (rol-mo) is a part of Arts & Crafts which includes all the highly skilled activities of a traditional society. The Five Branches of Learning (rig-pa'i gnas lnga) of the classical system of knowledge which are to be pursued by those eager for liberation and omniscience, are described by KS in 2/17.

> Grammar (sgra rig-pa) removes misunderstandings about words; Logic (gtan-thig rig-pa) removes misunderstandings about meanings; Arts & Crafts (bzo rig-pa) is concerned with every practical need; Medicine (gso rig-pa) is concerned with the absence of disease;and Philosophy (nang-don rig-pa) for knowing the path to liberation in all its depth and extension and then putting it into practice.
> If these sciences are not practised, even āryas in the higher stages of attainment could not achieve the rank of enlightened ones.
> Thinking of this,Mi-pham mGon-po said: 'If he does not exert himself in (the practice) of the Five Sciences, not even an arya could attain Enlightenment.

Therefore follow those who (are able to) break through and strive for self knowledge'.

SP: 'Without the knowledge of all phenomena, the attainment of Buddhahood is as far away as the end of the sky. Having realized that, Buddhas and Bodhisattvas have rightly said: "Learn all branches of knowledge"'.

sTag-tshang Lotsava Sherab Rinchen rGyal-mtshan: 'If the Five Sciences are not mastered, it is impossible even for Arhats to attain Enlightenment; therefore for fulfilling the double aim (of benefiting oneself and others) it is proper for the aspirant to exert himself on the path to Buddhahood'.

A great deal more has been said in the same vein.

Of the Five Sciences, the main body or foundation is Arts & Crafts. It has often been looked down upon (in monastic tradition) as the science for procuring a livelihood, but since Arts & Crafts in reference to the Mind includes all the objects of perception and thought, it also includes all other sciences.

Sherab Rinchen rGyal-mtshan: 'Arts in reference to the Mind comprise all that has been heard, thought and meditated upon. The objects of thought and learning are endless. As for the Eight Examinations, the Eighteen Subjects, Indian and Chinese Astrology, Divination, the Tripitaka and the Four Classes of Tantra, these items, the substance of the Doctrine, Quiescence (zhi-gnas) and Super Vision (lhag-mthon) are the most excellent of the Arts in reference to the Mind, and a special way of sal-

vation and therefore include all other Arts'.

It is unthinkable to consider Arts & Crafts in extenso, but, in short Sherab Rinchen tells us: 'There are Arts in reference to the Body, the Speech and the Mind'.

Arts in reference to the Body are of two kinds. The excellent kind (which concerns itself with the) production of harmonious representations (such as thankas and statues, books and stupas), and the ordinary kind (which refers to the) building of houses and the construction of objects for practical use.

Sherab Rinchen: 'Excellent Arts are the symbols of the Body, Speech and Mind of the Buddha. Ordinary Arts (such as the building of) houses, ships, chariots and various kinds of machinery are described in the commentaries to the Kālacakratantra'.

Arts in reference to the Mind, as mentioned before, include all objects of learning and reflection.

Sherab Rinchen: 'From their emphasizing or not emphasizing body and speech the Arts in reference to the Body, the Speech and the Mind are thus classified'.

The Arts in reference to the Body and to the Speech emphasize the movement of the Body and the operation of Speech in relationship with the Mind. The Arts in reference to the Mind are so called because of emphasizing just the operation of thought without any relationship with Body and Speech.

As regards these three it is here opportune to say: 'Studying through other births, with keen intelligence, under

many expert teachers, one will acquire fearlessly the knowledge of all phenomena'.
Expressions of similar meaning from the mouth of SP himself: 'Because of having formerly studied all knowables here, I have acquired a very clear intellect'.

This rather laboured passage, typical of KS's style, at least shows us where he laid the emphasis. Rol-mo, being a constituent of the Arts, had to be given its due as a part of the whole system of learning which was designed as a way to the supreme end of the Doctrine.

Here music has been given its rightful if not important place in the system of knowledge. Elsewhere, less dry and more attractive arguments for the practice of music are put forward both by author and commentator, when they refer to the chant and music in the context of ritual practices, which are held in great esteem not only as a path to Enlightenment but also as a means to overcome obstacles.

*

In connection with the practice of the Six Perfections
(This is point 7 of the Generalities)

KS(19/1)

Having learned well the teachings of the Six Perfections, when one practices that which has to be taken up; then Giving (sbyin) consists in offering one's chant with the thought that all beings may acquire enlightenment and honouring the Noble Ones with one's body, speech and mind; Discipline (tshul-khrims) consists in restraining evil doing of body, speech and mind; Forbearance (bzod-pa) consists in enduring tiresome difficulties (during ceremonies,etc.); Perseverance (brtson-pa) consists in taking interest and wishing earnestly (to participate in ceremonies and the like); Meditation (bsam-gtan) consists in concentrating one-pointedly on the melody, the words and the meaning of the chants; and Wisdom (shes-rab)consists in percieving the essence (of all phenomena) and realizing it as possessing no self-nature.

By the absorbing of these the Perfections will be realized in their ultimate state.

This is the undeceiving truth of escaping from the causal nexus. Candragomin in his Treatise on Chant has said: "Practices in association with the Six Perfections are the main thing".

Also: "Chant is the cause of all excellence. By composing well written chants the superior powers of speech and chant are attained. May chant become a gift to all

beings".

From SP: "If all is auspicious the wise man will perform for the increasing of happiness (compare KS 82/10).

Not only that there are still other points of connection between music and the fundaments of Buddhist practice

KS (97/2)

It is important for those eager and intelligent ones to examine carefully the comments given above, especially the wonderful graded practices of the glorious and pure Sakya lineage, true manifestation of Mañjuśrī, which we keep thoroughly in our hearts.

Those fortunate ones who strive with desire for knowledge should seek detailed oral explanations of the essence of these practices. They should observe them well, with insight, not once but again and again remembering them.

If they do it with faith it is impossible not to understand them easily.

The benefits of performing such excellent chant and music have been already explained at length, but here a little more is to be said.

There are the drum and cymbals invocations (byin-dbab) of Vajrakīla in any of its versions, the sung descriptions (mngon-rtog) of various divinities, also the songs of identification with a deity (bskyed-dbyangs) requiring one pointed concentration. Through the practice of those, with great faith and interest, common people will be sa-

tisfied and the exalted ones will be pleased.
Hence, if you want to accumulate merit, such (practising) possesses immeasurable benefits.
The reason for this is that to accomplish full Enlightenment, both merit (bsod-nams) and wisdom (ye-shes) are needed. And this wisdom is dependent on the accumulation of merit. It says in the Sūtras: 'If you do not fully perfect the foundations of virtue, you will not understand transcendental emptiness'.

A great deal of lore surrounds the marvellous supernatural powers that could be attained through the thorough performance of ritual music, if done in earnest. We may feel inclined to disbelieve the magical effectiveness of these practices, and dismiss them as unnecessary, as did so many great personages in Tibetan religious tradition. To counteract that, KS has some interesting accounts of the experiences of the incredulous ones. These accounts (lo-rgyus), typical of what is perhaps the most spontaneous of native Tibetan literature, the rnam-mthar, extol wittily the virtues of faith in such practices.

KS (103/12)

This is a story said to appear in Blo-gros rGyal-mtshan's biography. It concerns a time when he went to a place called Nor-bu Khyung-rtse, The Jewel Park of Garuda. The all-knowing rKyang-'dur-ba was staying in a top room while the Master (of Religion of the place) and

his disciples were staying downstairs. In the courtyard, master and disciples started to play the furious drumming in order to invoke the guardians of the Dharma. Upstairs rKyang-'dur-ba thought: 'Is not there a great arrogance in this corrupted drumming of the old logician?' (a reference to Rinchen Zangpo). After some time had passed, rKyang-'dur-ba saw in a vision a big demon dressed in an upper garment of golden silk and wearing a hat, its hands tied up, being held by the neck with a rope by a black man accompanied with a black dog, a black bird and many messengers. The demon was being led down easily from an opening in the roof into a tantric pit in the main courtyard.

One day went by and after that the demon escaped. Then, in his evening meditation rKyang-'dur-ba saw, as before, the demon being led, imprisoned, disabled and powerless. He then acquired undivided faith and it is said that from that moment arose in him a great belief in the power of that way of drumming.

Another interesting anecdote in the same vein.
KS(104/16)

Once upon a time the great all-knowing Sonam Senge was going to a monastery at the time of the great tantric ceremonies of the twenty-ninth day. All residents, abbot and disciples were gathered in a great assembly performing the music and chant of Shasana.[12] Praises to his en-

tourage were being sung.

The great sage sat down in front of the image of Yeshe mGonpo and said to himself: 'Is there indeed a great necessity for music and chant? It is sufficient for me to recite mantras in front of this image which is not distinct from the deity itself'.

And so saying, he remained seated. After a while Yeshe mGonpo, his tantric consort and entourage appeared to him clearly in a vision. The whole vision came dancing to the music which was being played by the assembly. First, the attendants (to the deity) came out saying to one another at the proper time: 'Now is your turn' and 'Now my turn has come' until finally mGonpo himself appeared.

Then Sonam Senge thought: 'Such thoroughly perfect music and chant of the Sakya practices are more powerful than a hundred years of meditation or a hundred years of mantra recitation'.

Very great faith arose in his mind. Then addressing some fortunate ones who chanced to be sitting nearby he said: 'Ah la la! The music and chant of the Sakya rituals are a great wonder. They have given me a marvellous vision. We should keep beating that goat-skin (of the drums) until it softens'. Then added: 'We should keep on reciting these (ceremonies) in Tibetan language'.

*

A. Preliminaries

1. The title KS (6/17)

Here the subject matter is vocal and instrumental music. By means of these [two kinds of music] those karmically fit for Enlightenment, may acquire the Three Higher Learnings and liberate themselves from saṃsāra and from falling into any of the unfortunate rebirths. This book about the above subject matter is thus called The Treatise on Music.

2.

(1) The homages

(1) To the lama, his teacher Grags-pa rGyal-mtshan, who was also his uncle and was considered along with the Sakya lineage to be an incarnation of Mañjuśrī.

SP (7/14)

Homage to my lama and to Mañjuśrī!

(2) To the yi-dam (the tutelar deity), in this case Sarasvati, patron and protector of learning and music.

SP (8/2)

I bow to Sarasvati, emanation of the Speech
of the Buddhas of the Three Times.

(ii) The promise to compose the work

SP (8/8)

I shall explain for the benefit of others,
this faultless work about the practice of music.

3. The four essentials

The four essentials or prime constituents of any meaningful utterance (ngag-tsam) are: the subject matter (brjod-bya), the immediate needs (gnas-skabs gyi dgos-pa), the essential needs (snying-dgos) and the logical connection between all those ('bral-ba).

In our case the subject matter has been described in section A.1 The title.

The immediate needs: The expression "composing music" (rol-mo brtsam-pa)[13] can refer as much to the creative performance of a piece as to its actual composition in a western sense. It has a clearly defined function in that it satisfies the immediate and worldly needs of those who practise it or appreciate it and also serves as the means towards attaining the ultimate end of Enlightenment.

SP (8/18)

The worship [of the Three Precious Jewels]
by the faithful, the livelihood of the poor,
the distraction for the sensuous.
All that is produced by one who knows music.

We can notice here lucid insights into music's function in religious practices and shrewd observation of why it attracts

people in general. Here SP gives further reasons for mastering the art of vocal and instrumental music.

SP(9/12)

Although (one may be of) poor intellect
or of unattractive physical form,
or may be of low class extraction
or devoid of wealth, one is superior.
For if one masters the art of music,
one is beautiful like fine jewelry in the
middle of a crowd.

Also SP (10/6)

Where there are head-bands, freshly washed hair,
dance, [song], the clash of cymbals [and so on],
there is [a sign of] the absence of suffering.
Therefore music is praised.

KS tell us later in (10/11) that few people agree about the same things. Monks prefer to wear patched up clothes that a woman would abhor, and the gold and silver ornaments appreciated by a worldly person would be despised by a man of religion. Conversely, everybody likes music.

SP (11/3)

Some do not like some things,
others do not like something else,
but man and woman, wise and fool,
all like music.

The essential needs. Although music can quickly satisfy our worldly desires, it also encourages us to realize our higher aims. The accurate performance of music and chant in

the appropriate rituals is seen as the cause of the perfecting (dngos-grub) of psychic powers. Also in this way the wish to benefit all sentient beings and the praise of the exalted ones will thereby be realized. We are also told that the great yearly and seasonal festivals, the lama's anniversaries or when people gather to worship or sing praises, are the more common, suitable and commendable opportunities for the creation of music.

SP (12/13)

When people gather to praise the Three Jewels
or to meet one another,
if circumstances are auspicious,
then, he who has mastered music must perform.

The connection. The essential need of benefiting others, praising the Three Jewels, etc. and so accumulating merit in order to realize Buddhahood, depends on our ability to be proficient in music. The subject matter of this book is music and with the correct performance of music we can satisfy the needs listed above.

Thus the logical connection between these elements (the book, its subject matter and the needs) is established.[14]

-*-

Chapter One

On melody

(ii) The central matter is threefold

(1) The kinds of music

(2) Vocal music

(a) Melodic types

a1 Their names

a2 Detailed description

(b) The way of combining them

(c) Melody and words

(d) Transitions

d1 The way of mastering them

d2 Examining the circumstances of their appearance

(e) Relevant examples

e1 Application to sutra and tantra chants

e2 Naming examples

(3) Explanation of how to practice

This chapter constitutes the core of the theory of chant as expounded by SP. The text as well as the commentary are extremely difficult to translate. Certain passages are very ambiguous or use terminology and concepts no longer current among Tibetans. In these instances I have supplied my own interpretation of such concepts since they were unknown to my informants.

The central matter

(1) The kinds of music SP (21/8)

I shall explain the two accepted types of music,
vocal and instrumental,
the subdivisions of which are innumerable.

The commentary explains this as follows. KS (20/6)

There are two types of music which will now be considered,
one is 'produced together with the body' (i.e. vocal),
the other 'arises from other sources' such as the pi-wang,
and so on, (i.e. instrumental music).
There are countless different varieties within these
two types.

To illustrate the various categories comprised by vocal music KS quotes first Candragomi's Treatise on Chant and comments on it.

'If we classify (vocal music)
there are the places of origination,

the 'limbs', the ornaments,
poetical metre (?) and
the special characteristics'.
The eight places of origination (of the voice)
are the chest, the throat, the palate, the tongue,
the nose, the crown of the head, the teeth
and the lips.
The ten 'limbs' comprise the cong-skad, etc.
The three (kinds of poetical metre ?) are
clear, pure and mixed.
The special characteristics (of the voice)
refer to the three registers.

The eight places of origination of the voice refers to the organs of production, articulation and resonance of the voice. They are dealt with in detail in the Tibetan grammar[15] where the various sounds represented by the symbols of the Tibetan alphabet are ascribed to these eight places of origination.

The ten 'limbs (Tib. lus kyi yan-lag; Mahavyuttpati: Tib. lus, Skt. anga-limb, part) seem to refer to certain types of melodic movement. The term anga appears in various contexts in Indian musical literature and is used to indicate the different parts in which a particular musical concept may be analysed. The inclusion of cong-skad among these ten 'limbs' leads us to conclude that the term in fact stands for various kinds of melodic movements. There is no way of knowing which are the other nine elements of this group.

Vandor (p. 116) says that cong means 'sauter a une

note plus aiguë'.[16]

+Jaeschke (p. 145) says: gcong-skad=lamentations, wailings, plaintive voices.

+Snellgrove in his Nine Ways of Bon (p.42 and passim), translates gcong as ululation. The term here indicates the call of various birds and animals which are imitated by the performer of a ritual to exhort, invoke or coerce gods and demons.

Although in KS's commentary the word gcong appears when commenting on a quotation of the Indian Candragomin, the occurrence of this term in a non-buddhist text raises the question of how much of the chant found in Tibetan Buddhist rituals did actually come from India and whether Tibetans, in their endeavours to find theoretical explanations, did try to fit their music into the canons of existing musical theories (see also p. 145).

The ornaments (Tib. rgyan; Skt. alaṅkara) refer to graces or melodic ornamentations. They are melodic features of minor structural importance. Different authors in the Sangita Sastra (the Indian literary corpus on music) give lists of different lengths enumerating various alaṅkaras. In this case it is difficult to decide to which kind of ornaments the commentator refers, since he mentions eight ornaments including deng-skad but does not give the name of the rest.

+Jaeschke (p. 256) under deng quotes Schröter deng-pa= to ascend; if we accept this definition deng-skad would then be an ascending melodic feature.

If the term tshig translates here Skt. pada=foot, metre, then the three words: clear, pure and mixed (gsal, dag, 'dres) could possibly stand for Skt. prasanna, śuddha and saṅkīrṇa (vide Mahavyutpatti) and therefore refer to the usage of the various poetical metres. Metre determines the formal structure of a text; since different metres are intoned with different melodies, the general melodic features of a chant will be largely determined by it.

The terms prasanna, śuddha and saṅkīrṇa are found in Indian musical literature describing characteristics of rāga (melodic features of a song). Since a concept parallel to raga is not found in Tibetan chant, it is not inconceivable that Tibetans may have used, for instance, the term 'dres=saṅkīrṇa to describe a chant composed in more than one metre. In the rendering of such a chant we would find the juxtaposition of the corresponding intonations of each metre; then, the term 'dres=mixed would clearly apply to this chant in the Tibetan sense and still retain its original connotation. If this is so, it would be a typical example of the appropriation by Tibetans of Indian concepts, in order to explain their own musical forms.

The special characteristics (yon-tan) appear to refer to the timbric qualities of the voice in its three registers: low, medium and high. See also p. 68.

To illustrate instrumental music KS quotes Kun-dga' mChog-ldan.

KS (21/5)

Drums, clay drums, trumpets, patraha,[17] cymbals, small

cymbals, etc. are the various instruments.

(2) Vocal music

(a) The melodic types

a1 Their names

SP (22/7)

There are four kinds of melodic types
in vocal music.
They are the 'sustaining',
the 'descending', the 'changing' and
the 'ascending' melodic types.
There are various ways of uttering them
which I shall explain.

Here SP introduces the concept of nga-ro (melodic type) without directly defining it. The term is not used nowadays by Tibetans in the sense that it is used in the RT. However, it exists in the colloquial and literary language to designate an animal call or a characteristic voice. It is also a technical term in grammar, indicating a vowel sound.
Jaeschke (p. 125) defines nga-ro as a 'loud voice, a cry'. The Mahāvyutpatti gives garjita=a roar and swara=vowel as sanskrit equivalents of nga-ro. That does not clarify the specific musical sense of the term.

The word nga-ro denotes the characteristics that make an utterance of any kind recognizable. For instance, seng-ge'i

nga-ro, the roaring of the lion or rta gyi nga-ro, the neighing of the horse indicates not just the timbric qualitites of the particular cry of an animal but includes other characteristics such as pitch and loudness. In Tibetan terms then, an auditory phenomenon is grasped and identified by the totality of its constituent acoustic elements, among which melodic features are perhaps the most important but not the only ones.

The sense in which SP uses the term nga-ro, as we shall see later, partakes of this meaning; namely it assumes that the term nga-ro implies the melodic inflexions of a call (or any other utterance).

There exists a parallel concept in Indian music. The pitches of the various intervals (svaras) are said to sounded by different birds or animals; the cuckoo sings the fifth, the heron cries the fourth, the elephant trumpets the seventh and so on.[18]

In Tibetan grammar we find the usage sgra'i nga-ro which indicates the various components of speech and voice production. What we call today phonetics and phonology would be encompassed by it.

Another concept from grammar is dbyangs kyi nga-ro which refers to the vowel sounds (/i/,/u/,/e/,/o/) and the gsal byed kyi nga-ro, the vowel sound that makes possible the vocalization of consonantal sounds (/a/).[19]

Finally, in a musical sense SP tells us that there are four nga-ro or basic ways in which a human being could utter sounds. The term nga-ro in the sense in which it is used in the RT

connotes pitch or melodic movement, though not necessarily clearly determined intervals or pitch steps.

The idea of varna as found in the early theory of Indian music is a parallel to the concept of nga-ro. The difference lies in the fact that whereas in Indian music the melodic steps of the varnas were clearly defined in function of svara (intervals), we do not find in Tibetan chant the idea of fixed melodic steps.[20]

There are four varnas in Indian music; sthāyi, a steady, sustained melodic movement, arohī, an ascending movement, avarohī, a descending movement and sañcari, a changing movement. They appear to correspond exactly to the four nga-ro mentioned by SP: 'dren, lteng, bkug-pa and bsgyur-ba respectively.

a2 Detailed description

I - The sustaining melodic type SP (23/3)

> The sustaining melodic type (is uttered
> with the sounds) /a/, the straight,
> /e/, the upstanding, /i/, the curved,
> /o/, the upper one and /u/, the lower one.

The sustained melodic type stands basically for a steady note, for continuity of melodic movement. A sustained note can only be effected on a vocalic sound. Hence the reference to the five vowels.

The terms straight (drang-po), upstanding (bsgreng-ba), curved (bkug-pa), upper (bstod-pa) and lower (smad-pa) are the names of the five unmodified vowels and refer to the shape of their graphic symbol in Tibetan script. Nevertheless /a/ is not represented graphically but assumed.

II - The descending melodic type

SP (23/9)
The descending melodic type
can be either single or multiple,
and if so double,
triple, quadruple, etc.

It is interesting to notice that another meaning of the verb 'gugs, to bend, of which bkug-pa (the name of this melodic type) is cognate, is to call, to summon. This indicates a connotation related to speech and perhaps to the usual descending intonation of a call among Tibetans.

It is not easy to decide what is meant here by single and multiple. Multiple may indicate the repetition of the melodic feature. The term rkyang=single is used in grammar to indicate sounds represented by a single symbol of the alphabet and brtsegs=multiple, piled up indicates a consonant cluster like /ngya/, /sna/ and the like.

III - The changing melodic type

SP (23/15)
The changing melodic type

> can be guttural, lingual or nasal,
> all of which can be long or short.
> They combine in pairs
> [making six combinations].

This appears to say that the changes in pitch indicated by the changing melodic type are accompanied by an articulatory process and that the air stream producing the sound is interfered with in some way.

The three categories mentioned here cover practically the whole range of sounds produced in Tibetan. According to Tibetan grammatical notions, 'guttural' includes not only velar stops (represented in romanized Tibetan as k, kh and g) but the five unmodified vowels (/i/,/u/,/e/,/o/) produced with a glottal stop, the glottal fricative h, and the base for the vowel sounds represented 'a.

The term lingual includes all types of closures such as stops, rolls and flaps, in the articulatory areas where the tongue is involved (palatals, dentals retroflex, etc.)

The term nasal includes not only the nasals (nga, nya, na, ma) but nasalization as well.[21]

IV- The ascending melodic type SP (24/3)

> The ascending melodic type
> can be long or short
> and is [a little] low pitched
> both at the beginning
> and the end.

The text here seems to indicate that the ascending melodic type is in fact an ascending-descending melodic feature. The term used for low pitch is rags, which in this context does not mean coarse or rough, (its usual denotation) but is used as a synonym of sbom, low-pitched. See also p. 106.

(b) The way of combining them SP (24/12)

Just as the arrow without the bow
cannot hit a target,
melodic types on their own (rkyang-pa)
are ineffective.
Combinations of melodic types (tshogs-pa'i sbyor-ba)
are pleasing to the ear.

SP (25/3)

Melodic types can be
either single (rkyang)
that is, not mixed (with others)
or combined in compounds which are
a mixture of various kinds [of melodic types].
These have beginning, middle and end (as a result of)
combining in two's, three's, four's, etc.

SP (25/10)

Compounds are of two kinds:
homogeneous (i.e. combined with others of their

own kind; so-sor spel) and heterogeneous
(i.e. mixed combinations; bsres-spel)

SP (25/16)

/In an/ homogeneous compound,
several (melodic types of the same kind)
/are uttered distinctly/.
In a heterogeneous compound
two (different) melodic types join
to form a single melodic feature.

SP (26/13)

From 'sustaining' to 'descending'
and from 'descending' to 'sustaining'.
From 'changing' to 'ascending'
and from 'ascending' to 'changing'.
From 'sustaining' to 'changing'
and from 'changing' to 'sustaining'.
From 'descending' to 'ascending'
and from 'ascending' to 'descending'.
From 'sustaining' to 'ascending'
and from 'ascending' to 'sustaining'.
From 'descending' to 'changing'
and from 'changing' to 'descending'.
(Other compounds are) a combination of a single
(melodic type) plus one of a different kind repeated;
a combination of one repeated
and another single (of a different kind);

a combination of one repeated [again and again]
and another of the same kind repeated
[without interruption];
or a combination of one repeated [let us say three times] and another of a different kind repeated.

SP (27/15)

One must compose using the melodic types
singly, with others, or mixing them
in two's, three's, four's, etc.
as convenient [in the way explained above].

This section further clarifies the meaning of nga-ro and confirms that in fact it is the minimal melodic unit that Tibetans recognize.

A melodic type on its own is incapable of having any aesthetical effect and only a combination of them can have musical appeal.

Here SP explores the various possibilities of creating new intonation patterns by grouping the four basic melodic types (nga-ro bzhi) to obtain compounds. These compounds can be homogeneous (so-sor spel) or heterogeneous (bsres-spel).

In creating a homogeneous compound, where only one kind of melodic type is used, the only possible procedure is repetition. This repetition can be effected in two ways either repeating a melodic type each time with a small pause in between repetitions or otherwise uttering the same melodic type again and again without a pause (mtshams-sbyor med).

Heterogeneous compounds may be obtained by:

a) combining two single melodic types of a different kind to obtain any of the twelve compounds mentioned above ('sustaining' and 'descending', 'descending' and 'sustaining', etc.);

b) combining a single melodic type with a compound consisting of a different melodic type itself repeated;

c) combining a compound consisting of a melodic type repeated, with a single melodic type of a different kind. As it happens, this is the reverse of a).

d) combining a compound consisting of a repeated melodic type with another compound consisting of a repeated melodic type of a different kind.

In modern linguistics terms we could think of basic functional units which would interrelate in a variety of structural patterns and so we could talk of minimal functionally contrastive units of pitch. Still we could consider units of a higher order or groups of melodic types.

When SP says that a melodic type on its own is incapable of having any aesthetical effect and that only a combination of them can have musical appeal, he is indirectly introducing a higher unit of musical meaning.

As we shall see later, the nga-ro are not found in isolation in any Tibetan musical score and I could find no informant able to intone them in practice. What is possible to find instead are already compound melodic groups more or less well defined, many with names of their own. So, the four nga-ro may indeed be only used as reference terms for analysis and description.

(c) Melody and words

SP (28/9)
Vocalization (dbyangs) is an utterance
which does not show meaning.
Word (tshig) is that which has not only a melody
but shows meaning as well.
One should examine carefully
the way of combining them
and the way of using them individually.

The term dbyangs is used here in a very specialized sense. It is defined as an utterance without meaning, that is, it refers to the melodic or intonational content of an utterance abstracted from any linguistic meaning. Vocalization will be perhaps an adequate term for translating this particular usage since dbyangs means also a vowel so I shall use it throughout this section.

Nowadays a slightly different terminology is used. The term dbyangs is used to denote simply a chant or chanting in general. The compositional procedure normally used in Tibetan chant consists in intercalating meaningless extra syllables (tshig-lhad) in a text when it is set to music and the term tshig is reserved exclusively for the words of the text which in chant-scores appear generally written in red ink. Melodic types or compounds of them are then applied to tshig and tshig-lhad.

Let us recapitulate: in SP's usage dbyangs are the intoned extra syllables which in this section are translated as vo-

calization; they are called tshig-lhad in current usage. Tshig are the intoned words both in SP's terms and the current usage.

SP (29/7)
One must compose using
vocalization on the 'sustaining' and
words on the 'descending' melodic types;
vocalization on the 'changing' and
words on the 'ascending' melodic types;
vocalization on the 'sustaining' and
words on the 'sustaining' melodic types;
vocalization on the 'descending' and
words on the 'descending' melodic types;
vocalization on the 'changing' and
words on the 'changing' melodic types;
vocalization on the 'ascending' and
word on the 'ascending' melodic types
and the reverse of all these.
[That is, words on the 'sustaining' and
vocalization on the 'descending' and so on].

SP (30/2)
One must compose combining
vocalization with vocalization
or vocalization and words
with interruption
or combine vocalization and words
without interruption.

This last verse refers to the transitions from word to vo-

calization or from vocalization to vocalization on a different extra-syllable or to transitions from words to vocalization without an interruption. In order to clarify this let us consider an example from our Additional Material page 14, folio I, line 1; for instance the transition from the word chos to the vocalization of the meaningless syllable ya is an example of the first case. Vocalization from a meaningless syllable to another meaningless syllable would be from ya to 'os; an example of transition from word to vocalized extra syllable can be found in line 2: snyan 'iyi.

SP (30/12)
(make the distinction between the various
musical elements performing them)
one after the other or simultaneously
(as deemed necessary).
[Perform with] quick or slow effort
tight or relaxed phonation
raised or lowered pitch.
(Sing) in the various registers
(using) single or compound melodic types.

Quick (myur) and slow (bul) are tempo indications. In our score (see Part II) the term dal=slow and rgyang=extended are used instead of bul. These indications have a relative value, that is, indicate a change to a quicker or a slower tempo as relative to the one which is being played.

Tight (bsgrims) and relaxed (glod-pa) refer to types of phonation, timbric characteristics of the voice.

Raised (bteg-pa) and lowered (bcum-pa) clearly refer to pitch. The term bteg appears in our score to indicate a rise in pitch; in KS's commentary (30/8) we find the expression skad gzengs-bteg dang bkug-pa=the voice rising and descending, in which the use of the word bkug=descending, confirms that bcum-pa stands for a lowered pitch. Here bcum, perfect tense of 'jum is evidently a technical term. Das, gives the usage 'jum-khyad=to become less, which suits perfectly the context.

SP (31/6)

The lower voice or register is heavy,
the high voice sounds pleasing,
the middle voice is good.
Similarly the lower voice must be clear and strong,
the high voice is high and tremulous
and the middle voice is inflected and pleasing.

I have never heard mentioned in relation to musical matters the terms pho, mo and ma-ning, which are probably used here as I have proposed above to designate the low, high and middle voice registers. However my informants tell me that they are the different types of voice that can be produced by a single individual and not the voices of man, woman and hermaphrodite as term sgra used in the text seems to suggest.

I surmise, then, that this term refers to registers: lower, high and middle and is perhaps a concept parallel to sthana (mandra, tara and madhya) in Indian Music.

This could also be related to what we call in European singing tradition voce di petto, voce di gola and falsetto, hence the different timbric qualities of the different voices as referred in the text.

In short, these terms refer both to register (i.e. the ambitus of the different voices) and to their associated timbric characteristics.

SP (31/17)

[As regards the way of] combining the voices (sgra)
there is nothing else except using
the voice registers singly at the begining,
the middle or the end (of a compound melodic
type) or using them in combination.
Thus the experts ascertain.

This refers to the usage of voice registers (sgra) in the process of composition of a chant. However in present day practices I could not find any instances of the application of the sgra concept either to the composition or to the analysis and description of the chant.

SP (32/15)

At the time of [singing]
the 'sustaining' melodic type, draw out;
when 'changig' change and
when 'descending' descend;
when 'ascending' (the voice is) soft.

All /the melodic types must be sung/
in a pleasing manner.
The three registers should have
their proper timbric characteristics.
When uttering words, these should be clear,
when singing, the melody should also be clear.
When words and fill-in syllables are combined,
they should be well mixed and
/conversely/ when uttered separately,
they should be distinct.

The main reason for the incorrect performance of any piece of music is a disregard for the relevent structural elements. Here SP impresses the importance of accurate distinction between these elements.

Without such careful regard, the rendering of any piece of music loses in interpretative quality and aesthetical value.

(d) Transitions

d1 Mastering transitions

Transitions (mtshams-sbyor) include here all changes not only of pitch, but of tempo, register, timbre, poetical metre and the like. The text emphasizes that these are the parameters an expert musician has to master in order to render a chant correctly.

Our attention is drawn here towards the aspects of the music which are relevant in Tibetan terms. This will provide us with criteria to judge the quality of an interpretation or a composition without the need to introduce elements extraneous to the system of composition.

SP (34/10)

When to sing the 'sustaining' melodic type
when to descend, to change or to ascend;
when to set [words to music] and
how much to compose;
when to praise and when to deride;
when to contract or relax [the voice];
when [there should be] vocalization and when words,
when [to sing] quickly and when slowly;
when to change registers and
when to mix or combine them;
what metre (?) to use.
Musicians should (know) all these points and
master the transitions between them.

d2 Examining the circumstances of their appearance

SP (36/5)

Having learned [the nature of the transitions
in the chants] one must examine
the circumstances of their usage.

The context for the ocurrence of the 'sustaining' melodic type is ཨ་ཨཱ་ [ལ་ལ་, ཨ་ཨེ་ etc.]; the context for the ocurrence of the 'changing' melodic type is ལ་ལོ་ [ཨ་ཡི, ཀ་ཡི etc.]; the context for the ocurrence of the 'descending' melodic type is ཨའི [ཀའི, ཡའི etc.]; the context for the ocurrence of the 'ascending' melodic type is ཨཉ, ཨཿ [ལཉ, etc.].

[The appearance of the gsum-yig is a sign of a continuous ascending utterance, the appearance of the tsheg-drag (Skt. visarga , a strong aspiration [ཿ]) is a sign (that indicates that the preceding syllable has to be) uttered in a loud voice].

One must know what is appropriate and what is not as regards the need for long or short (melodic types); the circumstances of their appearance; the determination of the transitions; the need for loudness or softness and so on.

SP (37/4)

One who has learned (all this) should teach to a student by analysing (things) in this manner, saying: 'This is the place of that' and so on.

The examination of the circumstances (rkyan) ot the context in which the various musical elements appear is of great importance in determining their usage. The text suggests that

certain rules exist for the application of the various melodic types to a text and that these depend on the phonetic shape of the words or syllables to which they are applied.

The 'sustaining' melodic type is applied whenever there is a transition without a change in the general position of the vowels and regardless of the consonantal articulation (notice that there is vowel harmony in spoken Tibetan); this could also be a reason for the usual repetition of the vowel in the fill-in syllable following a word (c.f. p.

The 'changing' melodic type seems to be applied whenever there is an articulated change of vowel without interruption of voicing.

The 'descending' melodic type appears where there is a diphthong or an unarticulated vowel modification.

The 'ascending' melodic type seems to be used in words which include the *avagraha* and *visarga*. Although this passage is obscure, from the context the term *gsum-yig*, literally "three letters" seems to refer to the symbol (not to be confused with the letter *nya*) which stands for Sanskrit *avagraha* and is represented in the Nagari script. *Avagraha* in Sanskrit is a sign used as a separator marking the elision of certain vowels and in some instances when the elided initial vowel is nasal and carries the *anusvara* sign, this is transferred to and carried by the *avagraha*.

Now for metrical purposes *anusvara* and *visarga* count for a heavy syllable and represent in fact an elongation of the vowel sounds. Then SP says that the 'ascending' melodic type can be applied to words and syllables carrying these above mentioned phonetic features.

(e) Relevant examples

e1 Their application to sutra and tantra chants

SP (38/4)

Once the various chants have been learned
one must know the application [of the melodic types]
in general (to musical forms).
In chants of Offering (mchod-dbyangs)
the 'changing' melodic type is chiefly [used].
In songs (glu) the 'sustained' melodic type
is mainly [used].
In songs of religious experience (rtogs-brjod)
mostly short 'changing' melodic types (are used).
In recapitulations (rjes-su brjod-pa), 'changing'
and short 'sustaining' melodic types (are used).
In general the type most commonly seen in the various
musical forms is the 'sustaining'.

e2 Naming examples

SP (39/6)

Having learned how to use melody (or melodic types)
one must know how to name examples.
[Straight like] an arrow, [curved like] a bow,
[curved on the top like] an iron hook,
[curved underneath like] a plough,
[extended on the top like] an umbrella,
[extended below like] a rhinocerous horn,
[thin in the middle like] a dorje,

[thick in the middle like] a grain of barley,
[the feet of one followed by the head of the next like] waves,
[thin and thick alternating like] a wheel.
I have seen whatever examples exist of melodies possessing them.

SP (40/2)

This is in short and there is no other [way]
of explaining all these (examples) in detail.
If one wants to enlarge upon, it is endless;
this is because there is no limit to the imagination.

This refers to the graphic representation of some melodic types. The examples are mnemonic rules to recall the easily.

In Sakya scores no graphic symbols that could be exemplified appear. Among the Ngor-pas and the Tsharpas (two other sub-sects of the Sakya order) graphic symbols are used to represent melodic types.

However an examination of the graphisms found in those scores does not provide easy clues to connect their shapes with examples given in this section.

(3) Explanation of how to practice

SP (40/14)

The intelligent one, first relying on an expert
teacher who possesses the qualities mentioned

above, would himself examine well to the point
of perfection, the way he composes.
In this manner he may become like the king
of the celestial musicians (gandharvas).

SP (41/4)

Here ends the first chapter of the
Treatise on Music about chant.

*

In this chapter the fundamental concept of nga-ro is expounded. The 'melodic types' in their four basic varities are the building blocks out of which "melodic features" are constructed. There exist rules organizing the usage and combination of the basic nga-ro into compounds of a higher order. However just as we do not speak or think in phonemes but refer to combinations of them in the form of words, particles, etc., Tibetans tend to think of their chanting as being structured in "melodic features" which are the combination of several of the basic melodic types (nga-ro).

Most chants are composed of a limited repertory of these compound "melodic features"; indeed all the different melodic features used by a single liturgical tradition may not exceed in many cases the dozen or so.

The monk performer who is trained to sing the chants of a particular tradition (and notice that most performers only know one tradition) need know a limited number of these "me-

lodic features" in order to be able to interpret any chant. in the style of his tradition or indeed any new chant composed in the same tradition.

We could say that that performer knows his musical language if he knows all the melodic features which are to be found in his particular liturgical tradition. When he refers to a chant he is only conscious of those compound "melodic features" (which are generally explicitly defined in his tradition) and not conscious of the minimal unit of analysis (nga-ro).

The nga-ro then are a conceptual tool of analysis used by SP, psychologically real enough, but not necessarily the every day working tool of the performer.

*

Chapter two

About words

1. The objects of praise, comparison, etc.
   - (a) How to recognize them
   - (b) Gradual explanation
     - b1 The great objects of praise
     - b2 The low objects to despise
     - b3 The similar objects for comparison
     - b4 How to please everybody

2. The essentials of praising
   - (a) Praising according to the nature of the objects
   - (b) The eighteen examples
     - In general
     - In detail
       - b1 The six examples of praise
       - b2 The six examples of derision
       - b3 The six examples of comparison

3. Composing praises [according to the rules of Poetics]
   - (a) The fundaments of composing [poetry] for each [kind of audience]
   - (b) Discussion about verse and prose

4. Advice regarding further study of the subject

This chapter explains how words in literary composition are set to music. It emphasizes the close correlation between words, music and ritual function, a fact of which Tibetans were aware at an early stage.

The literary task of praising appears to have singular importance in Tibetan literature. It does not confine itself to the exaltation of kings, the praising of the Buddhist doctrine or to extolling the virtue of desirable moral qualities, but goes beyond that to become a ritual activity in its own right.

Praises always constituted a basic part of almost every ritual, around which a more elaborate liturgy has been slowly built up.

The earliest chants still preserved are Praises. Stories tell us (see p.135) of their great effectiveness, if properly intoned, in invoking the various deities and exhorting the guardians of the faith to carry out their given tasks. Hence the significance of Praises in the cult of the guardians.

Praise as a literary form has its counterpart in the poetical condemnation of unseemly behaviour, breaches of the accepted morality or attitudes contrary to the ethical tenets of Buddhism. Such condemnations should be understood within the context of the values of a traditional society.

Comparison or the use of metaphor is the most common stylistic device used to carry out both praise and contempt.

Prescriptive norms are to be followed closely in this highly stereotyped poetical form, however, a blind application of the rules will not take us far. Insight into the object in question is indispensable so that one can introduce a witty

comparison and bring the point home. There is always ample scope for creativity even within these apparently stringent rules.

Finally while learning the technical skills explained herein the aspirant should use them always in such a way as to please everybody and to keep down the three poisons of hatred, attachment and ignorance.

1. The objects of praise, comparison etc.

(a) How to recognize them SP (42/5)

I shall tell you, with a compassionate mind,
about the use of words.
Praising the Great,
despising the Mean,
comparing like (objects) and
rendering songs that please all.
I will explain each of these concisely.
Listen.

The commentator expands as follows in 41/12.

Once you have understood melody (dbyangs), I shall explain to you composers, the use of words needed for a melody. That is, to praise those great ones who are suitable to be praised; to despise those low ones who deserve derision; the matching of words to objects for which parallels can be drawn and, (whether you) praise, deride or compare, to render songs that would please all. Since (there is) no time to go over them in detail, I shall put it concisely. Listen.

(b) Gradual explanation

b1 The great objects of praise KS (43/1)

If we classify the great objects of praise, (there are) wisdom, knowledge, accomplishments, good ancestry, age and wealth. These have been set in order of value from better to worse and (the way of) honouring them varies accordingly. Thus Grags-pa rGyal-mtshan has said. How to honour them? Those who possess wisdom should be revered by having faith in them; those who possess knowledge may be honoured by being asked about customs and about what it is or what is not to be done; those who are accomplished in learning and discipline should be paid respect; those of good ancestry (may be honoured) by (acts) like standing in their presence and being polite; elders by offering them a place to sit and food and serving them; the wealthy (may be pleased) by telling them how rich and incomparable they are and smiling (lit. by showing a happy face).

SP (43/7)

Wisdom, knowledge, accomplishments,
good ancestry, age and wealth are the Great Six.
These are set in order of value
and are to be honoured likewise.

SP (44/4)

Honour those possessing wisdom, with faith;
ask the knowledgeable about customs;
pay respect to those accomplished ones;

be polite to those of good ancestry;
praise the rich by wearing a happy countenance.

I translate here yon-tan as wisdom; the word implies also excellency, good qualities both innate and acquired and not only bookish knowledge but insights into the meaning of reality. Knowledge about customs (lugs) refers to conduct, behaviour and ethical problems.
Accomplishments (bslab-pa) relates specifically to the bslab-pa gsum), the Three Higher Training in Discipline, Meditation and Wisdom.

b2 The low objects to despise SP (45/3)

One in a high position devoid of good qualities,
the proud without intelligence,
a monk of weak accomplishment,
a ruler of low extraction,
a group leader who is young [and inexperienced],
a rich man who is miserly.
Among many others [these six are]
sources of wickedness;
as one despises the others,
these must be scorned.

Here the low positions to despise are the counterpart or rather the absence of the six great qualities.

One who has climbed to a position of high standing and responsibility devoid of the qualities that his station implies rightly deserves derision. And so does the one who

boasts about his knowledge, or a man of religion who is weak in his intent.

An illustrious ancestry has always been a desirable asset to rulers. Youth in itself is not necessarily blameworthy, KS explains the term 'young' as meaning inexperienced (literally, one who has heard and seen little).

b3 <u>The similar objects for comparison (the use of metaphor)</u>. SP (46/1)

Extolling that which is relevant
by its resemblance to the thing itself
and its qualities
is the basis of comparison.
Expressing what does not pertain
(to the object concerned)
is not comparison and
does not go either as
words of derision.

Praising is carried out through the stylistic device of setting an object side by side with another to compare their relative values, excellences or qualities. This requires recognizing the nature (<u>ngo-bo</u>) and the characteristics (<u>khyad-chos</u>) of the object. To miss that, and thus to point out the wrong aspects of the object, is not to praise.

In the same way, if we intend words of derision we should clearly grasp the undesirable features of the object, and find relevant examples to compare them with.

To use any words of contempt, just because our intention is to deride, is not derision in this poetical sense.

b4 <u>How to please everybody</u> SP (46/11)

Having learned well all knowables
one's view of the path is not mistaken and
one will gain omniscience.
This will please the wise men.

In Mahāyāna Buddhism the ideal of the Bodhisattva is traditionally realized through love and compassion as well as wisdom and insight. The man to whom the RT is directed, and tries to fashion, belongs fully to such a tradition.

It has been said that there is no subject that a Bodhisattva does not learn. Music and composing of poetry are amongst them. The stress here is on the attitude with which a musician uses his skills. Thus, one following the Mahāyāna path and the teachings of the 'cause, effect and result' (<u>rgyu-lam-'bras-bu</u>) would learn all knowables, which refer in particular to the Five Branches of Study and the teachings of Buddhism. This is the root cause (<u>rgyu</u>). Such knowledge rightly applied constitutes the path (<u>lam</u>) that leads to omniscience, the result (<u>'bras-bu</u>).

This will certainly please the wise men, the accomplished ones.

It is easier to please people steeped in worldly affairs as the following verses show. SP (47/14)

Talk to the king about the affairs of state,
to the knowledgeable man about rules of conduct,
to the hero about the exploits of war,
to women about ornaments.
Talk business to the traders

and about land to the farmer;
humour the simple with inanities.
In short talk in a manner befitting the mind
of each person according to his work.
Thus spoke the Buddha.
[Bodhisattvas] are a support for sentient beings.

This attitude may seem condescending. However, it is in agreement with the general demeanor of one who, though regarding all men as essentially equal, would consider their apparent differences and deal with them in an appropriate manner, becoming in fact a support and a help to all beings.

2. The essentials of praising

(a) Praising according to the nature of the object

SP (48/13)

Having learned how to praise,
to demean, to compare and
to use words that please.
I shall explain the fundamentals.

SP (49/4)

If we separate them there are two:
the nature and the examples.

When considering the nature of an object we should take into account both the intrinsic nature of the object and its attributes or marks of distinction, and praise all its different aspects using proper examples.

SP (49/9)

The essence (of an object) and
its attributes are the two (item).

SP (50/3)

A beautiful body, pleasant speech,
a pure mind are the essence.
[Characteristics] other than [those referring to]
the body, the speech and mind,
like wealth, power, ancestry,
accomplishments, compassion, renown, etc.,
are the attributes to be praised.

(b) The eighteen examples

In general SP (51/10)

Having examined well
the single or manifold aspects (of the object),
praise them in terms of the thing they resemble,
using the appropriate examples.
The reverse of this is to deride.
When comparing, the comparison
must be easily understood.

KS (50/13)

Considering their single or various aspects we may liken a hero to a lion or call him a leader of many or liken a rich man to the God of Wealth. Examining well what they resemble, we should praise them saying: 'You are that' (thing which they resemble) using a fitting example. The opposite of words of praise, calling the ignorant, cattle, and the timid, a fox, is to deride.

Likewise the object to be compared and the example should be easily related. Sakya Pandita has said in The Way of the Wise (mkhas-pa 'jug-sgo):

The hero is like a lion or a tiger;
the timid like a fox or a jackal;
the wise are like Mañjuśrī or Narayana;
the ignorant are like cattle;
an angry man is like a snake;
the clear-minded are like a burning lamp.
Thus wise men have said.

In detail

b1 The six examples of praise SP (53/9)

The ground, gold, the ocean,
the Nāgas, the wind, the God of Wealth.

KS (52/3)

As for a firm basis, that is an example of one who possesses excellent qualities. One who has knowledge is like gold. A learned one is like the ocean. The Nāgas (water sprites) are an example of good ancestry (they are regarded so in mythology). Wind is an example of age (wind or air (rlung) being the primordial element in the Tibetan myth of creation). The God of Wealth is a model for a rich man.

b2 The six examples of derision SP (52/17)

An empty well, a water bubble,
a poisonous fruit, a mound of stones,

a parrot and a rat.

KS (52/11)

The opposite of praising is derision. Someone devoid of good qualities is like an empty well; someone without knowledge is like a water bubble; someone without learning is like a poisonous fruit. One of bad ancestry is like a mound of stones; the young are like parrots and a rich miser like a rat.

Here we find exemplified those six great desirable qualities whose absence is to be derided. The references to the empty well and the water bubble are quite obvious.

Someone, especially a man of religion, who has set out to achieve certain tasks, learning and its transmission (an important objective of the monastic community), and has failed is compared to a poisonous fruit that cannot be eaten (i.e. a man who cannot give away his knowledge).

Tibetans make heaps of stones (tho-yor) on their fields and dress them with old cloths to serve as scarecrows. This mere semblance of a man is likened to someone of bad ancestry.

The young may know the right answer to many a question, but many are like parrots repeating what they have heard without real understanding.

b3 The six examples of comparison SP (53/11)

Sun and moon, gold and silver,
virtue and sin, light and darkness,
right and left, king and minister and so on

are to be compared.

It must be expressed which is the best (of the pair)

How such examples are to be applied? We must consider the various aspects or attributes of the object in question, and apply the corresponding examples to each of these differents characteristics. It is important to observe carefully these aspects (khyad-chos) and identify them with the examples (dpe). Those characteristics cannot be expressed except as the examples themselves. That is why we are told to examine our object properly. It is very difficult to say anything that is not just nonsense, without an object to refer to, which serves as the basis of any meaningful expression.

SP (54/7)

Whether considering separate aspects [of an object],
or all of them, examples must be applied
to each one. As regards the use [of examples],
one must examine [properly] the object
[which is to be praised, derided or compared]
and then see [whether or not] the words
[aptly fit the object].
Otherwise it is very difficult to express
attributes (of an object)
without a basis (i.e. the object itself)
existing for them.

3. Composing praises [according to the rules of Poetics]

(a) The fundamentals of composing [poetry] for each [kind of audience] SP (55/10)

He who knows [well how to compose poetry]
must do as most of the experts do;
when composing an Offering, he should write in verse,
when singing songs to a gathering of mostly simpletons
he should employ simple language,
when addressing a great meditator of little learning
he should use common words from meditational experience,
when summing up after [the recitation of a sutra,
a tantra or] other [text], he should do so in
[either short verses, long stanzas or]
whatever is suitable.

(b) Discussion about verse and prose[22] KS (56/3)

Nowadays, it is commonly said that a stanza must contain four lines to be really complete. But this is not true. There are five kinds of stanzas. Regardless of the number of syllables in a line, anything from two to six lines if connected in a single utterance, is accepted as a stanza (śloka). Asanga has said: 'If you ask what are the kinds of stanzas. There are those possessing two, three, four, five or six lines, whatever the number of syllables'.

SP (57/8)

As regards metre, like the anuṣṭubha and others,
use the most suitable one.
Set non-assonant words, which are the most common,
into verses possessing either an equal number
of syllables or otherwise.
Set assonant words into verse or prose as convenient.

SP (58/5)

[Whether it be verse or prose]
[one should use] suitable expressions
that all [may] understand.
[The piece should be] in accordance with
other people's interests,
have fitting examples and
no repetitions or contradictions.
[If much is needed, it should be explained at length,
if little is sufficient, it should be put concisely].
One who knows both how to explain in full,
and how to be concise, is a master.
That anyone should have knowledge of such things,
I think, comes about by the force of study.

4. <u>Advice regarding further study of the subject</u> SP (59/5)

Here [I have put down] in short
the composition of poetry.
I have explained this in detail elsewhere
(in the <u>Treatise on Poetics</u>).

Intelligent seekers, take up this text respectfully.
[These are no easy matters].
Striving with earnest application
[to learn the composition of verse,
the nature of words and
the use of simple terms,etc.],
you will become an expert like Kunga Gyaltshan.

SP (59/15)

Thus ends the second chapter of the <u>Treatise on Music</u>.

*

The importance of Praises as a literary form appears delineated clearly in this chapter. Praises to be used in ritual practices were originally taken from the literary corpus of Indian Buddhism and usually set to music by Tibetans (see the case of Rinchen Zangpo and Vararuci's praises, p. 136). Many of them are still extant and in use. We can also surmise that even before SP's times praises were being written directly in Tibetan; hence his compositional prescriptions.

It is evident that just fine words will not do if a praise is to be effective as a potent prayer and as a poetical form. Concentration and insight into the object to be praised are a primary consideration,and to fail to praise what properly appertains to the object,or conversely to praise what is not a real or accepted quality of it, is a serious blunder that could well turn a poetical form and all the feelings that it may express into mere mockery.

In the same way, the use of the wrong metaphor, instead

of producing a feeling of exaltation, may have precisely the opposite effect.

Clarity and decisiveness are highly esteemed stylistic qualities in Tibetan literature. How this is to be achieved is the aim of this chapter. Its inclusion in his Treatise on Music shows clearly the preoccupation of SP with such matters although he had already dealt with them in his Treatise on Poetics.

An important factor in the attitude of a writer is consideration for the audience he is addressing. To talk above the level of one's listeners or readers is not only vain but ineffectual. On the other hand to talk below their level is neither stimulating nor conducive to good communication. 'You do not talk to farmers about metaphysics' is often heard from the lips of Tibetans, and to talk to women about ornaments , dresses and the like does not arise from a comtemptuous attitude. On the contrary this is wholly consistent with the temper of the enlightened individual and the means he uses to reach, please and benefit all kinds of different peoples.

Also, we cannot but agree with the insights which SP shows into the various human types, insights which corroborate our own experiences of modern characters. Great meditators of not great learning and their counterparts, scholars with little meditational experience, are not difficult to find.

The real master (mkhas-pa) who is capable of talking to kings about affairs of state, of pleasing the experts, amusing simpletons and having a kind word for everyone, has always been a rarity. He would use words and music as a skilful means to fulfil other people's aims because (as SP says):

'man and woman, sage and fool, all like music'; and he would compose verses and intone chants that would help others and himself attain the highest reaches given to man.

The Bodhisattva ideal involves a conception of the perfect man universally competent, and in the Treatise on Music we are shown a path that may satisfy particular leanings and individual traits. The Treatise thus enlarges the variety of beings who could be brought to the right path, a path which both fulfils their worldly inclinations and at the same time allows them to use these inclinations towards higher ends.

*

Chapter three

The way of combining words and melody

1. Including the physical and mental attitudes
   - (a) Regarding performance
   - (b) The bodily posture
   - (c) The mental attitude

2. The various kinds of voices
   - (a) In short as the body of the explanation
   - (b) In detail regarded as the limbs of that body
     - b1 Regional differences
     - b2 Differences in time
     - b3 Differences according to the age of the speaker
     - b4 Differences according to the sex of the speaker
     - b5 How to acquire a deep voice

3. Suitable examples

4. The advice of the experts
   - (a) Recognizing the advice
   - (b) The advice proper in extenso
     - b1 The three essentials
     - b2 The six fundamental defects
     - b3 The five causes [of failure]
     - b4 What to do or refrain from doing

5. About instrumental music
   - (a) How to apply oneself to it in general

(b) Discussion about drums and cymbals

b1 The way of drumming according to the four kinds of ritual actions

b2 The way of playing cymbals

6. Reasons for not going in detail [into Sadja songs, etc.]

*

The way of combining words and melody refers the various aspects of the practice of music. In Chapter One the principles of chant were expounded, and the composing of poetry was dealt with in the second chapter. The stress here is on the application of that knowledge to actual performances.

1. Including the physical and mental attitudes

(a) Regarding performance SP (60/14)

Once you have learned about melody and words,
practice a great deal.
You must sit together with
friends of comparable /musical/ ability,
/whose voices have an affinity with yours/.

(b) The bodily posture SP (61/14)

Songs /of the kind that inspire faith and peace,
should be rendered/ in a manner
that is in all ways graceful,
standing with the hands held against one cheek.
Make ablutions /before an offering/ and
offer with a lowered gaze,
sitting with faith in the correct bodily posture.
In songs of religious experience (rtogs-brjod),
one sits in the meditational posture,
making the hand gestures of explanation.
During confession /act/ in a manner showing

consciousness of guilt,
kneeling with the palms together, and bow.

(c) <u>The mental attitude</u> SP (62/15)

When praising [do it] in a pleasant manner,
when deriding or comparing, in an incisive way.
[Render] songs of religious experience
[showing] you have understanding of them.
In admonitions [act] as if giving advice.
[Utter] confessions in a regretful mood.
Sing happy songs in a joyful way.

SP (63/10)
The [movement of your] limbs, [the drumming, etc.]
must agree with the chant.
Expressing yourself in a manner that follows
what is customary in the world,
[your singing] will be something pleasant
[for yourself and others].

Bodily postures as described here may not have been much practised in Tibet in earlier times; certainly few of these are in general use nowadays.

The mental attitudes corresponding to the predominant feelings associated with forms to be rendered are understandable enough, but an activity like performing before making an offering is certainly Indian, and it is difficult to imagine that attitude current anymore in Thirteen Century Tibet than today.

The allusion to the hand against one cheek while singing

songs that inspire faith and peace is interesting. A similar posture was assumed by Milarepa, and he is classically depicted on a high seat his right hand on the cheek, one leg crossed and the other hanging down (ardhaparyaṅka). Here the text refers to a standing posture, and I have been told that this indicates not Milarepa's attitude but a different pose, standing with the head slightly inclined, both hands on one cheek and the palms together.

Admonitions (rjes-su brjod-pa) refer to the poetical summing up, after a text has been expounded.

2. The various kinds of speech

(a) In short SP (64/8)

In general in this world
there are regional and
historical differences in speech.
[There are also] differences
[due to] age, sex and many other factors
[such as the state of health and the like].

(b) In detail

b1 Regional differences

This refers to the various phonetic characteristics of regional dialects in Tibet. The description refers more to speech quality and types of phonation than to other classical linguistic categories such as grammar.

It is interesting to notice that even today Tibetans talk about Khampas having a deep voice or Tsangpas a squeaky one.

KS in 65/2 compares the tremorous and fluctuating speech of Central Tibetan to that of duck and bees, and the voice of Tsangpas to domestic birds or horses; of the voice of the Khampas he says it is deep and uninflected like that of donkeys.

We are also told that it is possible to find minor speech differences such as those between the upper and lower valleys in Tsang or Khams and in the three districts which constitute Western Tibet.

SP (65/16)

The voice of Central Tibetans is tremorous and
fluctuating, that of Tsangpas neighing and clear.
Western Tibetans speak quickly and with a contracted
voice; Khampa voices are heavy and harsh.
Likewise, if analysed, there are
many individual differences.
If the expert teacher [wants to] change
his accent for another,
he must know the various natural inflections
[of other dialects].
[This can be done]
just as white cloth is dyed.

b2 Differences in time

This section curiously does not refer to actual changes occuring in any aspects of the language but rather to the diminishing standards of musical composition and performance as time passes by.

This is consistent with the belief in the deterioration of the times, where the Buddha's doctrine as well as all man's moral standards and capabilities gradually decline until the world is pervaded by the three poisons of greed, hatred and ignorance.

It seems that formerly the experts could put words together artistically and sing them to beautiful music. Already in his time SP noticed that singers just learned the chants, but could not compose good poetry. He foretells that in the future, when decay sets in, singers will only be able to render simple songs of little content.

SP (67/2)

The singers of yore were masters of words.
Those of today learn just the music.
I fear that in the future, singers [being]
inept and of weak intelligence
will merely sing happy songs (i.e. without content).

b3 <u>Differences according to the age of the speaker</u>

SP (67/12)

In youth [the voice] inflects easily.
When one comes to one's prime,
the voice is as its best.
As one gets older,
mastery of words increases.

b4 Differences according to the sex of the speaker

SP (68/4)

In general a woman's voice is high
and a man's low.
In youth it is thin,
but thickens in maturity.
The voice of old people is weak.

b5 How to acquire a deep voice SP (69/9)

Men who drink salty water,
eat oily foods and
live in windy places,
have commonly a deep voice.
The opposite applies to a thin voice.
[Whether one's voice may be high or low one must]
endeavour to inflect it in a pleasant manner,
[to master] transitions and
[to cultivate] a sweet tone.
If a student [who is a fit vessel for the
teachings] has followed a [well known] instructor
[and has acquired expertise in the good ways of
the art], his own disciples will acquire
[these good ways].

The keen insights into language that Tibetans have shown in the past are quite remarkable. They considered language as a living phenomenon, a dynamic structure where historical and

geographical changes, in meaning as well as in pronunciation are of great relevance. They anticipated in this way modern attitudes in linguistics.

The study of speech with its regional differences has undoubtedly capital importance when literary texts are actually recited or set to music.

Since there is not a standard reading pronunciation, texts were (and still are) read in a manner which introduces the phonetic peculiarities of the local language or dialect, very much as a Latin text would sound differently if read or recited by a French or an English native speaker.

In the case of the Tibetan language, where dialects vary in their phonetic system and structure, this difference becomes even more marked.

One may take for instance the dialects of Central Tibet, where loss of certain finals results in vowel modification of various kinds (e.g. lengthening, palatalization, nasalization), and the loss of certain initials results in tone variation and nasalization of compounds.

Some of these features like lengthening and tone, are not preserved during singing because they are typically musical elements of speech and so they disappear as characteristics of pronunciation during a musical rendering.

Other features appertaining only to speech, like palatalization or nasalization do have a great importance in the rendering of a literary text. This applies particularly to chant and to some kinds of quasi-chant recitation where the use of fill-in syllables (tshig-lhad) is involved.

My first acquaintance with Tibetan chant and reci-

tation was in the more common style of Central and Eastern Tibet. On visiting Ladakh I found myself at a loss in following the ceremonies even with the score before me.

Until I became familiar with the characteristics of the local language(no palatalization, the preservation of many finals, the modification of certain initials and so on) the whole rendering seemed to me quite distorted. That came about because of my different stylistic standpoint. It did not seem so to the performers, who nevertheless recognized a different interpretative tradition, and some of them could even render the same piece in the 'purer' Tibetan style.

Most monastic traditions in Ladakh today follow, or say they follow, the style of some important monastery in Tibet.

It was the custom up to a few years ago for promising young monks to spend some time in the mother monastery studying and learning the original practices. In this way many rituals were transplanted directly, and manuscripts were brought over and copied.

Nevertheless even a cursory observation of the performance of these rituals shows a strong local influence in spite of the fact that monks may read and study from central Tibetan musical manuscripts.

The majority of the monks, obviously have not heard the original version and learn it second hand from a Master of Chant who has generally had some period of training at a Tibetan monastery.

However, communication occurs in the local language and the transmission becomes somehow modified during this process with the result that the interpretation takes a different

character.

It so happens that the very important fill-in syllables are a phonetic representation in the Tibetan script of sounds that agree with the pronunciation of the literary language in a particular region. This phonetic representation is read in other regions following the local rules of pronunciation. The actual result does not often agree with the way in which the tshig-lhad would have been uttered if they had been originally composed in the new dialect in question.

We have here an interesting phenomenon of stylistic changes through acculturation which undoubtedly deserves a closer investigation.

3. Suitable examples SP (70/13)

Then, I shall explain the names
of examples of the composition of chant.
The 'sustaining' melodic type
is like the wish-fulfilling tree;
the 'descending' type is like its flower;
[the 'ascending' type] proceeds
like a slow river, weak in the middle;
the 'changing' type is like the moon
[reflected] on the sea.

This has been explained orally as follows. The first melodic type 'dren is "straight as a tree". The 'descending' bkug melodic type "is curved like a flower hanging down

from a branch of a tree", with the added remark: "sometimes from one branch we may get one or more flowers". If we connect this with the statement on 23/9 of the Tibetan text where it says that bkug could be "single or multiple and in this case either double, triple, quadruple, etc.", the oral explanation of this example does not sound implausible.

The reference to the 'changing' type being like the moon reflected on the sea is quite clear. One can easily imagine a refection on the water being disturbed by the ripples.

The example for the 'ascending' type (lteng), "proceeding like a slow river, weak in the middle", probably refers to a feature of interpretation. The word which I translate here as "weak" is zhan, meaning also soft as opposed to loud. This complements another reference (24/3) where it says that lteng is low tone at both ends (rags=sbom, low-pitched). The conclusion would be that lteng is a melodic feature of the type low-high-low, since as a general interpretative rule high-pitched sounds are sung softly in Tibetan chant. In fact, the great majority of my informants did not clearly distinguish loudness and pitch as separate concepts, but tended to associate low pitch with loudness and conversely high pitch with softness.

The examples that follow do not correspond to the melodic types but illustrate different styles of singing. KS (71/3) introduces them with a refernce to ritual chant.

> It is said: 'If the Great Six are not sung, the perfection of ritual chanting will decline'.
>
> Concerning the Great Six, Candragomin says: 'One must

perform the Great Six [ceremonies, which are],
rites for the attainment of psychic powers,
consecrations, benedictions, seasonal offerings,
the rites of the dead and burnt offerings (homa)'.

If the tradition of chant in Indian Buddhism depended on these ceremonies, it has been carried over by Tibetans, since such are still the rites most often performed. There follow the examples. SP (72/17)

[Singing] in a crowd is like
the roaring of the lion.
[Singing] in solitude is like
the humming of the bee.
[Singing] in front of the experts is like
the song of the parrot.
[Singing with little meaning but nice inflections]
to a gathering of simple folk is like
the strutting of the peacock.
In times of sadness [one must sing] with devotion
to draw [the interest of] all.
[Singing] to give pleasure is
the arrow of the God of Desire.
[Singing for the purpose of] honouring somebody
is the flower of virtue.
[Singing] to atone for wrong-doings is like
the salty waters that wash away sins.
Praising one's own party is like
the [unopposed] drumming of the gods.
Condemning one's opponent is

to dim the brilliance of his following.
A singing that pleases all is
the song of the heavenly musicians (gandharvas).
A mixture of songs is like
a flower garland.
Likewise, having examined well the particularities
of other types of rendering,
one should apply suitable examples.

Perhaps I should explain some of these similes.

The parrot is regarded as an intelligent bird, and is used to symbolize the translator in pictorial representations.

The God of Desire is said to possess several arrows, the arrow of distraction, the arrow of mental obscuration, etc. He is commonly regarded as an enemy of religion.

The point of this exercise is to make the disciple realize the gist of his functions as a musician in the different occasions when he may be called upon to perform.

Other examples are given by KS (72/7) quoting Candragomin's Treatise on Chant.

The peaceful and gentle song of a Tathāgata.
The arrogant and courageous song of the hero.
The attractive and beautiful song of the Goddess of Music.
A wrathful song, fierce and overwhelming.
Clear sounding like the conch shell,
raucous like a big copper trumpet,
melodious like a fiddle,
sweet like a bee's hum,

resounding like cymbals,
overpowering like thunder.
Sonorous like Brahma's voice.

4. The advice of the experts

(a) Recognizing the advice SP (74/8)

To those who have mastered chant
and the composing of verse
I shall advise concerning the place,
time and circumstances of singing.

(b) The advice proper in extenso

b1 The three essentials

The three essentials concerning the performance of a musical piece are (i) confidence, (ii) suitability for the occasion and (iii) practice.

(i) SP (75/5)

When [playing] slowly, not to hesitate
When [playing] quickly, not to hurry.
When changing tempo, not to confuse them.
Breathing smoothly [without panting] and
not being timid [of body and speech].
These are the essentials of confidence.

(ii) SP (75/15)

[If there is] too much chanting,
the meaning [of the words] will not be understood.

[If there is] too much assonance,
it will bore common people.
If many [of the words and meanings] are missed,
that will not please the connoisseurs.
To perform when the occasion is ripe (cf. p. 113)
These are the essentials that show
regard for the occasion.

(iii) SP (76/9)

[Because he has studied poetry and chant]
the musician will be pleased with his performance.
Having mastered inflections
his voice will flow smoothly.
Applying words properly he will delight others.
A soft and agreeable voice comes from
the essential of practising.

b2 The six fundamental defects

The fundamental defects concern the mind, words and their enunciation, speech, the body, faults when performing with others and the shortcomings of the audience.

SP (77/3)

[Singing with] a very active or very drowsy mind;
not grasping the significance
[of place and circumstances] or not caring;
[letting the] attention wander elsewhere.
These are defects of the mind.

SP (77/11)

To cut short the ends of words;
excessive repetition;
[to introduce unwanted] spurious sounds;
unclear pronunciation;
to make mistakes in transitions.
These are defects concerning words.

SP (78/3)

To add or take away part of a chant;
to accelerate or slow down too much;
to sing constricting the throat;
to speak with a false accent.
[These] are the defects of the voice.

KS in 78/11 gives the following quotation from Candragomin: 'Give up moving your body, face, mouth, eyes or lips'. This supports SP in 78/12.

To rock, frown, to close one's eyes
or stare blankly like cattle;
to be fidgety or uneasy
[with one's legs or hands]
are defects of the body.

SP (79/9)

[Whether our singing companions are good or bad]
to go before or lag behind [the chanting leader];
[to sing] louder or softer
or not to blend [with the rest]

are faults as regards performance with others.

Enlarging on the above, KS (79/4) quotes Candragomin: 'Do not go ahead of the chant leader; at a pause do not go on singing; do not move about trying to make yourself conspicuous'. 'Give up singing loudly, sitting down after [the rest] or stopping before them'.

SP (80/1)

Moving around, talking to each other,
purposely not attending to the singing,
being dissatisfied or not understanding
[the meaning] are
the defects of the listeners.

b3 The five causes of failure

The five causes of failure refer to ignorance of the circumstances in which the song is to be performed, and to misjudging one's own capabilities as a musician. For instance, a singer who is ignorant of words and their usage, particularly in a song, will muddle the sense, thus failing to produce the desired effect. Concerning that, SP is supposed to have said: 'If you do not even know how to write words properly, what can you say about their meanings'. (80/6).

SP (81/7)

Ignorance of words causes one to be looked down upon
[by connoisseurs and laymen alike].

Mishandling of the melody will cause
the experts to laugh.
Lack of regard for the circumstances
or the duration of the performance
will engender boredom in ordinary people.
[Singing praises to the Three Precious Jewels, etc.]
without purpose is a cause for
the accumulation of sin.
At a gathering of connoisseurs,
when surrounded by many [competitors]
and with few friends for support,
one unskilled, faint-hearted or
of poor intellect will cause [himself] suffering.

b4 <u>What to do or refrain from doing</u>

Based on the above-mentioned considerations, the wary musician, observing the prevailing conditions will perform at a timely moment or else wisely refrain and wait for a more suitable moment.

This is summed up by SP in 82/8 as follows:

If conditions are unfavourable
he should forgo singing;
but by performing on propitious occasions
the expert singer will cause virtue to increase.

*

5. About instrumental music

This section is twofold.

(a) How to apply oneself to it in general

KS (82/15)

After you have learned all about vocal music
you should endeavour to master the instruments,
that is drums, flute and the like.

SP (83/3)

After learning that (vocal music),
apply yourself to instrumental music.

KS (83/3)

This instrumental music to which one must apply oneself,
what does it consist of?

SP (83/13)

The flute, the fiddle, the clay-drum, the gong,
the round drum, the great drum, the cha-lang,[23]
the kanati,[24] the trumpets and the lute.
Whatever has been explained about cymbals
[in other treatises], that one should master.

SP (83/13)

Then, you must play those instruments
together (with others) or individually.

SP uses in these verses the old spelling of the word to play (rtsen) instead of the more modern rtse. The commentator goes on to digress on the obscure subject of 'incorporeal

playing' in order to explain the meaning of rtsen.

KS (84/3)

Here rnam par rtsen is the old orthographic representation (of the word), the new spelling is rnam par rol pa or rnam par rtse ba. Sakya Pandita in The Way of the Wise (mkhas pa'i 'jug sgo) says: 'It is generally accepted that incorporeal playing (lus med rtsen, Skt. ananga-krida) is the playing which beings of the formless realm do in their minds'.[25]

In general rnam rtsen is a still remaining orthography; sum rtsen is an old spelling (of the name of a certain kind of gods). These explanations are to eliminate doubts (about the meaning of the word rtsen).

Concerning certain dances that were performed in India at the time, SP tells us (85/10).

In the central regions,
actors perform their traditional dances.
In this barbarous border-country (Tibet)
it is even rare to hear of them,
let alone (see) any performance.
Fearing lest it should be too much
I shall not explain here the playing
of the cymbals.
For those interested
I shall comment on it elsewhere.

This is expanded by KS (85/1) as follows.

> In the central regions of India actors practice all their traditional dances. In Tibet, being a peripherial region (lit. a barbarous border-land), quite apart from seeing such a tradition, it is even rare to hear of it. Since it is not indispensable, Sakya Pandita does not explain the playing of cymbals in this text. If there are some interested in it, he will explain it elsewhere.

Fortunately, a little later in the text the commentator comes to our aid with a timely discussion on drums and cymbals, where he describes in some detail different aspects of interpretation (see point (b) below).

The mention of dances under the heading of instrumental music is made in order to introduce the argument in favour of the use of music and dance in religious practices, which follows.

As regards the aforementioned dances, they were banned by the Buddha because they were a cause for distraction and if they constituted a mere entertainment, were classed in monastic tradition along with useless speech or activity. However there was no objection as regards their use for religious purposes.

KS (86/1)

> There is no objection to the playing of music as a special skilful means for the benefit of others or with the thought of praising the Three Precious Jewels; but by not using it as such a means, it becomes like jocu-

lar words and is a distraction for the mind. If so, the Buddha has said: 'You must give up dance and song'.

SP (86/9)

Because it was a distraction and a cause for hilarity, the Buddha forbade it. There is no objection (if used) to praise the Three Jewels or satisfy other people's aims.

This is in accordance with early Buddhist thought, when the religion was a full and all-encompassing activity for the monk who had chosen to follow the strict path of discipline and self-negation. Therefore any extraneous activity not directed towards the ultimate goal of Enlightenment was considered, together with senseless joking, a distraction from the effort towards Nirvana.

But these strictures did not apply to the lay folk. Besides, the image of themselves that Buddhists gave to outsiders had to be kept.

KS (86/14)

Because it was forbidden by the Buddha, some think that it is not suitable for monks, bound by oath to the rules of discipline, to play cymbals and drums, to chant, etc. Following a prohibition to the Śravakas (as regards music, etc.), the Buddha then asserted it was suitable to do it. Let us consider this a little more closely.
Since the Buddha forbade song, dance and the playing of instruments, the recitation of praises and so on would become unintelligible and disorderly.
Therefore outsiders would scoff and laymen would lose

faith. Anathapindika, a householder, then, asked the Buddha about it. He answered: 'I allow you to chant for the sake of praising the Three Jewels'.
He still did not know what kind of chant he should use and asked again. 'Recite intoning like the Vedic recitation of the Brahmans', the Buddha said and thus authorized it.
Although it may be forbidden, if we are motiveted by the virtuous thought of the Mahāyāna doctrine, there are no objections. Moreover, our intrinsic qualities will improve.
From the Sutra <u>sdom-pa nyi-shu</u>: 'There are no objections concerning (men who have) compassion, love and virtuous thoughts'.
Also from the <u>spyod-'jug</u> (Skt. Bodhisattvācaryāvatāra) by Śantideva: 'There is no subject that Bodhisattvas do not study'.
There is no time or place where any matter is not learned by Bodhisattvas.

SP (88/2)

When Anathapindika asked the Buddha,
he said to the monks.
'There is nothing that a Bodhisattva
does not learn'.

*

(b) Discussion about drums and cymbals

b1 The way of drumming according to the four kinds of ritual actions KS (88/7)

The tantric practitioner when playing the drum not alone but in a group (should see that) the drums are close to one another, like a string of jewels, arranged evenly and beautifully, avoiding (their being held at) different heights or (placed) out of alignment.

Well (seated) in the lotus position, the excellent posture of a Bodhisattva, not in a very overweening manner, but rather somewhat meekly, if one holds the spine erect, the right way of supporting the drum will come of its own accord.

Candragomin:

'When beating the drums,
these should be placed in a row,
close toone another like a string of jewels,
avoiding unevenness of height or alignment,
in a beautiful and neat arrangement.
It must be done not with an overweening attitude
but in a rather subdued way'.

My lama,'Jam-dpal dBang-po in his Treatise on Music:[26]

'If you wish to play the drum,
there is no other way of doing it
but with (the correct) bodily posture, namely,
the right and left legs underneath the knees
and both feet level.
After that if one keeps one's spine straight

the holding of a drum
will come naturally'.

It is not uncommon for inexperienced beginners to miss hitting the drum altogether. I have often seen during a long ceremony where the drum keeps the pace of the recitation, that a tired monk might wave the drumstick haphazardly to hit the drum in a very unlikely place. This is regarded with the characteristic humour that Tibetans show even in the most serious circumstances. Advice is given in the same jocular tone.

SP (89/12)
If the stick does not strike the drum,
to what extent is there a distinction between them?

That is because if the drumstick does not strike the drum, no sound will come out.

The place to beat the drum is a full hand's breadth measured from the handle upwards. One should let the drumstick strike with its own weight, handling it deftly with the fingers and the wrist.

From Candragomin, quoted by KS in (90/1)
'As for the place to beat the drum, it is like this:
The stick strikes straight upwards from the handle
the full measure of a hand's breadth.
Strike with the drumstick's own weight,
and with the deft movement of the wrist
and the fingers.
Do not produce sound with great exertion'.

'Jam-dpal dBang-po (loc. cit.), quoted by KS in 90/6:

'Hold the drumstick in the right hand,
do not squeeze it but hold it loosely.
Avoid moving it violently close to your breast
or holding it a little too high;
you will either bang your chest with your fist
or otherwise hit your face'.

Also in 90/11:

'Your hand and your chest
should be within a span's touch from each other.
Keep this well in mind.'

KS (90/13)

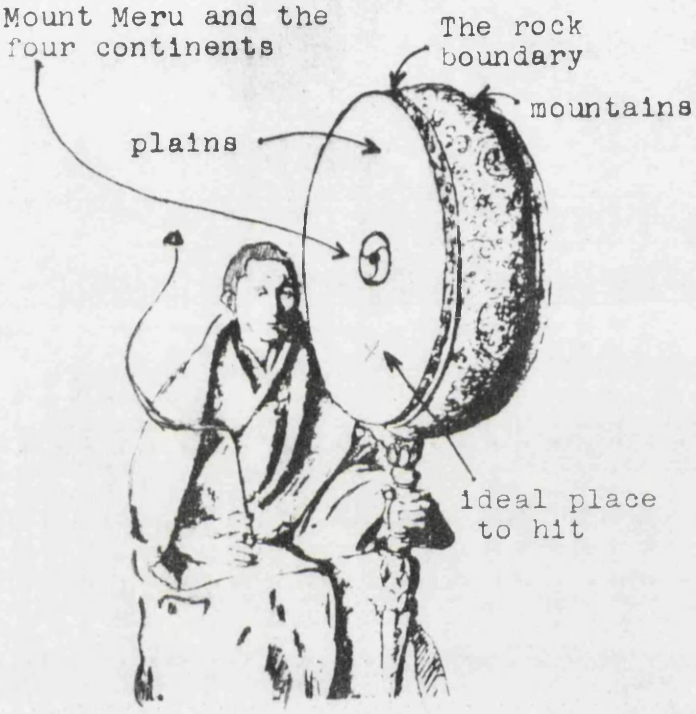
If you think that to beat the drum properly you must hit in the middle, this is not so. Candragomin says:

'Do not stir the middle of the ocean'.
'Do not go round Mount Meru and
the four continents'.
'Do not strike the edge of the mountain.
Do not pass the rock boundary between
the mountains and the plains.
Do not strike on the border
of the mountains and the plains.
Do not hit the face of the king of the Beasts'.

That is, do not strike anywhere from the centre of the drum upwards. As said before, if we hit the drum in the place six or seven fingers measured upwards from the edge where the handle meets the body of the drum, there the sound will be good.

'Jam-dpal dBang-po (loc.cit.):

'Where should one strike the drum?
If you do it in the region
six or seven fingers or whatever is suitable
measured upwards from the handle at the drum frame,
you will obtain the desired sound'.



What follows refers to the four activities (<u>las-bzhi</u>) or functions,which are in effect particular rituals. They determine the overall character of the ceremony or the relevant part of it to which they apply.

The main function of a rite is important not only in stylistic considerations but also because it is supposed to evoke very definite feelings (<u>nyams</u>, Skt. rāsa).[27]

Candragomin quoted by KS in 91/16:

'If one is drumming for the rite of Pacifying
one should evoke a feeling of peace,
and the way of drumming should be slow and relaxed.
If one is drumming for the rite of increasing Prosperity
the moods evoked should be grace and heroism,
and the drumming should be clear and flowing.
If one is drumming for the rite of Overpowering
the feelings evoked should be love and beauty,
and the drumming should be sweet and beautiful.
If one is drumming for the rite of Destroying
the moods evoked should be harshness and awe.
The sound of the drum, forceful and quick,
must fall like a thunderbolt'.

KS (92/6)

It is important that as soon as the drum has been struck, the stick should be separated from it. Candragomin:

'As soon as the stick touches the drum,
it should be separated.
Do not play more than one sound (per beat).
To play each (sound) separately
is the way of the experts'.

From the gCig shes kun grol by 'Jam-dpal dBang-po:

'Do not keep the stick touching the drum
once it has struck it.
This is an essential point'.

Learning to play well in this manner, you may become a master. Avoid playing like a madman or carelessly. Follow the cymbals or drum-leader. In short, whoever may

be the principal, it is very important to do as he does.
Candragomin:
'If you want to be an expert in the art of drumming
follow the Master of cymbals and give up raving
or playing as you like.
It is very important to follow the principal'.

b2 The way of playing the cymbals KS (93/3)

The way of playing the cymbals is similar to that of the drum, with regard to bodily posture and playing in accordance with the feelings as befit the four rites. Furthermore: not holding them tightly but in a relaxed manner, the chest and hands not touching, not holding them up like a stick (if they are big bossed sbug-cal) or straight like a post (if they are sil-snyen).
From the gCig shes kun grol:
'In general, whatever kind of cymbal is played
the advice is that they should not be held tightly.
The hands must not touch the chest.
Do not lift them up like a stick
or hold them erect like a post'.

How to hold them in one's hands

The cymbals have to possess good flexible straps by which they are held. One is wrapped around the ring finger and over the second finger of the right hand. The other cymbal, held

on the palm of the left hand is played with the movement of the wrist. The thumb must be kept loose, not gripping the boss of the cymbal, so that the movement can flow. This refers to the sbug-cal which is held horizontally and in which the playing is done mostly with the lower cymbal (on the left hand) while the upper cymbal is kept up free to vibrate.

Concerning the sil-snyen which has a small boss and is held vertically, the thumb of the left hand must hold the small boss firmly.

Candragomin, quoted by KS in 94/4 :

'Do not let the flexible strap slip away.
Wrapping it around the ring finger,
wind it over the middle finger.
(Play with) the action arising from
the rotatory movement of the palm of the hand.
Do not stop the motion of the cymbals.
Hold the sbug-cal with a relaxed thumb.
Hold the sil-snyen with a firm thumb.'

In actual fact this prescribed way of wrapping the strap of the cymbals round the fingers is largely a matter of individual taste (see photograph for an alternative way of holding the sbug-cal). On the other hand everybody agrees as regards the upper cymbals left free to vibrate while the lower one rests on the palm. This refers especially to the sbug-cal also called simply rol-mo. This kind of cymbal appears to be the more common and more important of the two.

An dbu-mdzad, Master of Chant when conducting a ceremony or a rol-dpon, Master of the Cymbals, would normally use a sbug-cal instead of a sil-snyen.

In private rites or when there are not many players available, a single person would play simultaneously the sbug-cal and a drum placed in front of him. In this case the drumstick and the upper cymbal are held in the right hand. The performer strikes both, drum and lower cymbal at the same time.

The way of producing sound from the cymbals KS (94/8)

With shoulder and elbow articulations relaxed, and with the movement arising from the palm (as regards the lower cymbal), strike with its own weight (as regards the upper cymbal). Other than that, playing on the rim, striking with the side, and beating it (as if with a) stick, should be given up.

Candragomin:

'Shoulders and elbows relaxed,
(play) with the skillful movement of the palm,
and strike with the cymbal's own weight.
Do not strike with the side.'

The different manner of playing the sil-snyen and the sbug-cal. KS (94/17)

From the gCig shes kun grol:

'The playing of the two kinds of cymbals is similar, but (it must be taken into consideration whether they are) big or small. (If they are sbug-cal) the big kind is held high and the smaller low.
(If they are sil-snyen) far apart or less so, correspondingly.'

Hence, whether they are big or small, if they are sil-snyen they should be played vertically and if they are sbug-cal, horizontally.

The essentials of the way of playing the cymbals

Also from the gCig shes kun grol, quoted by KS in 95/7;

'The distance from the chest to the hands,
and from the waist to the elbows, should be a cubit.
Do not make it narrower than that.
That is the way of the experts.
After that I will explain the way of playing.
Loud and soft must be balanced.
The manner in which this happens is like this:
fórte should be loud and stressed,
piano, soft and vibrating.
Whether you play forte or piano,
give up 'side-striking'.
What is this 'side striking'?
When the cymbals are not placed towards each other,
striking from above downwards is called 'side-striking'.

About cymbal playing (during) Offerings and the 'strike-three-with-reply' formula, etc.

KS (95/16) quoting bSod-nams dBang-po (op. cit.):

'In the continuous rolling of the sound of the cymbals during the Offerings, the 'lotus-round' must be done gently; sometimes strike loudly twice in rapid succession.

When (playing) cymbals (during the) chanting,
if the 'strike-three-with-reply' formula is performed:
the first (beat must be) down, the second up,
the third, fourth and fifth (must be) of the same nature.
The sixth (beat must be) a little down and soft,
the seventh, eighth and ninth, loud and high,
the tenth a little down and soft,
the eleventh loud, and after that stroke lay aside (the cymbals). This is if they are counted together.
If taken separately, they are like this:
The first (stroke) is soft and the second loud.
These two strokes are the most common introduction which is required. The reason for this is that the first is soft (lit. subdued) and the second is the reply.
The first is soft and the reply is loud.
To separate distinctly each (stroke) is the way of the experts.
(Then comes) the main part (of this) cymbal (formula).
The second, third fourth strokes, etc. must be controlled by counting.
If there is a 'reply', it is loud and soft.
The so called 'lame-walk' is commonly loud-soft but this is not always so.

See p. 169 for a detailed description of this cymbals formula.

*

6. Reasons for not going in detail [into Śadja songs, etc.]

SP (107/1)

Regarding the performance of Śadja songs,
I have seen much in the speeches of the Buddha.
(i.e. in the recitation of the texts containing
the words attributed to the Buddha).

SP (107/8)

You may ask whether it is suitable to explain
the composition of [Śadja] songs.

SP(108/1)

The characteristics of speech and intonation
[of the Sanskrit language] fit with difficulty
the Tibetan language.
Therefore, I shall not explain here the composition
of Śadja songs.
Understand that here is brought together all that
fits the Tibetan language insofar as it has been
taught by the Sage, namely 'vocal flexibility',[28] etc.

I have used here the Sanskrit word śadja to translate Tibetan drug las skyes, lit. 'originated from six'. In commenting on this passage KS simply mentions the six as: 'gyur, changing; khug, descending; 'degs, raising; 'jog, setting down; sbom, low-pitched, and phra, high-pitched.

The word śadja in Indian music is the name for the basic 'note'. The other six notes (svara) manifest themselves through their relationships with śadja, hence its name.

The term svara often translated as 'note' (for lack of a better word) does not indicate just a pitch point, which in itself would be incapable of evoking any definite feeling, but a relationship of pitches, namely an interval. Thus, śadja would effectively be 'originated from six', that is, it is the fixed element in relation with which all the other are defined.[29]

So perhaps, these six: 'gyur, khug, 'degs, etc., would be the names for these intervalic relationships. Songs composed using these, would be Ṣadja songs, songs 'originated from six'.

But as SP says, this conception does not fit the Tibetan speech and intonation. He also clearly admits that in the Treatise on Music he has only refered to whatever relates to the Tibetan speech. Trusting SP's insights into music and language, we may assume that the notion of ṣadja songs does not apply to Tibetan chant.

On the other hand the concept of melodic types (nga-ro) appears to have fundamental importance in the structure of a composition.

Although somewhat obscure, this section confirms that we are not altogether wrong in trying to explain the chant in terms of melodic movement and not in reference to fixed melodic relationships. The four kinds of nga-ro appear to indicate only relative movement of pitch, never an exact interval. Only usage determines the exact pitch, which is transmitted orally from teacher to pupil.

I would maintain that there is not, on the part of Tibetan performers (at least among the Sakyas), a conscious appraisal of clearly defined 'melody'. We find ourselves here in a

melodic realm of indeterminate pitch, which is a cantillation mid-way between speech and clearly determined melody.

In order to arrive at a better evaluation of pitch in this type of chant, we may have to resort not to the common tools of music but to those of phonetics, and perhaps introduce intonational analysis in its relationship with other linguistic categories such as grammar and metrical structure.

The fact that most 'musical' conceptions in the Treatise are dealt with using grammatical terminology (c.f. especially sections 2-c and 2-d in Chapter I) is a further indication that we should look more closely at those obscure areas of speech in order to arrive at a satisfactory explanation of the problem of pitch in Tibetan chant.

*

Hour-glass drum (damaru) and bell (dril-bu)

Thigh-bone trumpets (rkang-gling)

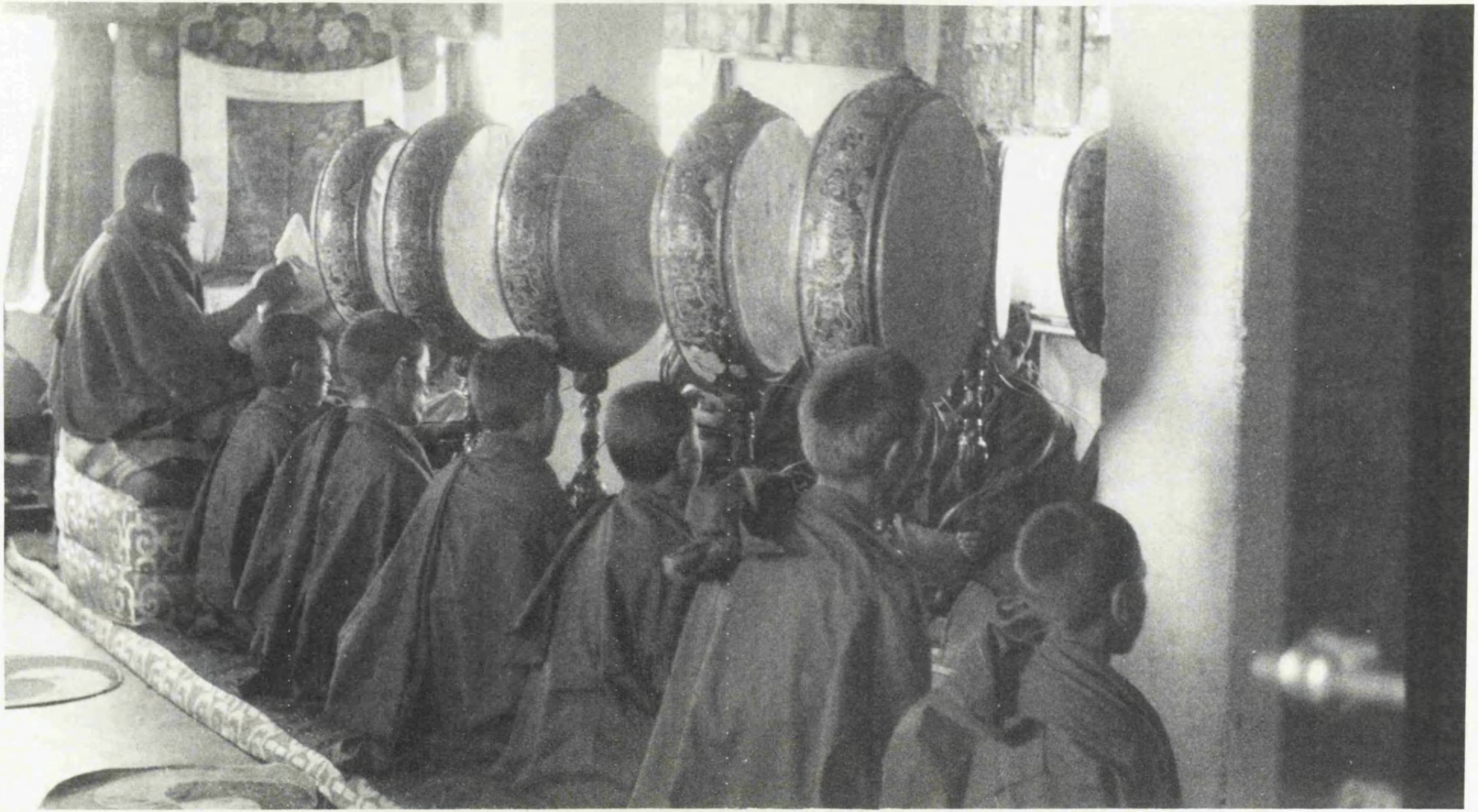
Conch-shell (dung-dkar)

Telescopic trumpets (dung-chen)

Big-bossed cymbals (sbug-cal)

Shawm (rgya-gling)

The lotus round (pad-'khor)



the drums close one another, like a string of jewels...

ON THE PERFORMANCE OF MUSIC

During the performance of a ceremony the monks sit in rows perpendicular to the altar. Next to the altar is the high seat of the abbot or the principal of the place who would normally preside over the ceremonies and direct most of the ritual activities. He holds a bell (dril-bu) and a thunderbolt (rdo-rje); the latter would be replaced at appropriate times by an hourglass drum (damaru).

Next to him on a somewhat lower seat, the Master of Chant (dbu-mzad) is in charge of the monk musicians. He generally holds a pair of hollow cymbals (sbug-chal), thus acting as a cymbals leader (rol-spon). He conducts in this way all the instrumental parts that accompany the chant, and also sings the first verse of each chant, to be joined by the rest of the monastic assembly in the chanting or recitation of the remaining verses. In the Sakya sect and among the Bonpos the Master of Chant plays the drum. In this case the task of the cymbals leader is relegated to somebody else.

Next to him in the first row and in order of seniority, sit the players of the two kinds of cymbals: the already-mentioned sbug-chal, which are held horizontally, and the sil-snyen, small-bossed cymbals which are held and played vertically.

We find then at least a pair of double-reeded shawms (rgya-gling) and several other hand-held drums. Then a pair of thigh-bone trumpets (rkang-gling) and at the end of the first row, facing each other, two players of the conch (dung-dkar). This job for some reason is generally assigned to younger monks.

In the other rows members of the monastic assembly join in the chorus.

The long telescopic trumpets (dung-chen) are placed somewhere in the back rows.

This arrangements though the most common, is by no means the rule. The size of the assembly hall, the kind of ritual to be performed, availability of players or particular playing traditions appertaining to different monasteries, would determine various arrangements.

The players of all the wind instruments (rgya-gling, dung-chen, rkang-gling and dung-dkar) use the technique of circular breathing to obtain an uninterrupted stream of sound from their instruments. [30]

The double-reeded shawms are the only instruments which give clearly defined pitches. Tibetans, though, do not have names for those pitches; they have instead a system of fingering to which they refer. Melodies are taught and learned by imitation, and all references during the learning process are to fingers and not to sounds.

All wind instruments are always played in pairs, never singly. rGya-gling are of various sizes and shapes, so in order to obtain a matching pair, Tibetans have them built at the same time. Correct tuning, of which musicians are well aware, is achieved by finding a pair of reeds that produce the same pitch. Unlike in Western woodwind tradition where the left hand is positioned above the right, Tibetan rgya-gling players almost universally use the reverse position. The instrument has a thumb-hole and seven equally spaced finger-holes.

The long trumpets (dung-chen) use only three sounds: the fundamental produced by the pipe called 'dor, one an octave above that called rgyang, and a higher sound approximately an octave above the former called ti or til.

These three pitches are combined in various ways in pre-established calls, which are performed introducing various forms of attack and decay.

The conch-shell and the bone-trumpet produces only one basic sound. Variety is obtained by means of dynamic variation; slight pitch changes occur when overblowing.

A conch suitable for use as an instrument should coil clockwise, looked at from the mouth-piece. These instruments are usually richly ornamented.

The thigh-bone trumpets are commonly made of copper and not out of a human femur, though real bone trumpets are not uncommon.

Hour-glass drums are of two kinds: the small damaru or daru, and the bigger gcod-dar used for the performance of the gcod ceremony. Both are generally made of wood, but some small damarus are made of human skulls.

*

Based mostly on quotations from Candragomin's Treatise on Chant, Necklace ornament of the Clear-minded, KS deals with the qualities expected of teacher and pupil, the way of teaching and the ideal conditions in which this is to be done.

This section represents clearly Indian attitudes and conceptions taken wholesale into the Tibetan context.

In Candragomin's quotations, the tone and content are not unlike that of passages commonly found elsewhere in the Indian Sangita Śastra, where long lists of desirable qualities and pitfalls are enumerated.

However I wonder to what extent those recommendations were actually heeded in Tibet, and whether they were not just an attitudinal frame of reference. At any rate as far as the way of teaching is concerned, the directions given by Candragomin fit naturally into the Indian context, where music was not so rigidly structured and was always allowed some degree of improvisation. Nevertheless, this kind of religious chanting and music by its very definition is supposed to remain unchanged and does not allow any deviations from the established norms.

From the little that we know of the past and what can be observed today, the process of learning is by imitation. The young novices join in during actual performances. They may practise at other times, though not always in a very formal manner. Nevertheless, the fact that these ideas were expressed, even if they were not always put into practice, indicates at least the intention of abiding by higher standards.

B. <u>The subject proper</u>

(1) Generalities

(1) <u>What is to be taught</u> KS (13/8)

In its definition the word <u>dbyangs</u> comes from <u>svarasvati</u> in Sanskrit. In Tibetan this could be rendered as 'speech with feeling' (nyams ldan gyi ngag). Candragomin says: 'The meaning of the word <u>svarasvati</u> is in Tibetan <u>dbyangs</u>

or speech possessing expression'.

If analysed in detail, this is certainly a very vast subject but in short one can say that there are long and short dbyangs. A dbyangs, however long, must be balanced in its proportions: a short 'head' and a long 'tail', or vice-versa, will not do. A short dbyangs, however short, should be complete in all its parts.

Usually (a sound must possess) weight and stability, sweetness, strengh, sharpness, and be well placed in the throat. It must have weight (dignity, 'presence') but lightness (grace), sweetness but firmness (lit. 'not breaking the bone'), strength but sometimes flexibility, sharpness but clarity, well placed in the throat but one sound ornamented with many timbres (i.e. when people with different voice qualities sing together, it should be in unison). In short, it should allure the simple and please the wise. Hence, delighting the man of quality, drawing in the honest high-minded ones, gladdening the heart of the common man and captivating the expert, it will be praised by all, wise man and fool.

Because it will disperse obstacles and gather psychic powers, the fruits of prosperity and happiness will arise.

Candragomin in his Treatise on Chant: 'Long but balanced, short but proportioned, dignified but graceful, sweet but firm, firm but sometimes yielding, sharp but the words clearly intelligible, many voices but one sound, one sound but many timbres.

In short, it should seize upon the mind of the simple

and increase the pleasure of the wise.
Thus, delighting the man of quality, attracting the high-minded and satisfying the common man, it should shine among the bright, captivate the expert and be praised by all, (as well as) disperse enemies and accumulate high powers. From it, the true fruits arise.'

This section seems to deal with the qualities that sounds or 'notes' (svara= dbyangs) in themselves should have, insofar as the term is defined at the outset. But the passage is a little confusing. If we take the term to mean literally swara, it is not clear what long and short dbyangs stand for and to what the terms 'head' and 'tail' refer.
If we now take the term dbyangs to mean a chant (the more common usage) perhaps translating Skt. gīta (an early Indian musical form; see Mahāvyuttpati No. 849), then the allusions to head and tail are understandable.

The other qualities, namely weight, sweetness, sharpness, firmness, etc., clearly refer to sound quality. The capacity to attract, delight and captivate could apply either to swara or giti, to just a sound or to a whole chant. One is inclined to think that a more elaborate musical form, rather than a simple sound, would possess more of this power to captivate, but preferable the former.

The passage remains ambiguous and I have chosen to leave the term dbyangs untranslated here.[31]

(2) Where is to be taught KS (15/2)

In general one must practise in a place which is clean,

lonely, agreeable to the mind and advantageous to the voice.

Candragomin: 'One should practise, having sought a place which is clean, lonely, advantageous to the voice and agreeable to the mind'

(3) Who should teach KS (15/8)

One should find a teacher well-versed in chant and renowned, possessing natural qualities, patient, a gentle disposition and forebearance towards the student. He should know the amount of pressure (to put on the pupil), and have the virtue of not falling under the influence of distraction while teaching.

Candragomin: 'Find an expert and renowned teacher who is patient, gentle and forebearing, who does not get distracted and knows the amount to teach'.

(4) Who should learn KS (15/18)

Candragomin: 'Which kind of person should learn? One who is intelligent, who exerts himself (in music), who has a good voice and faith (in his teacher and the chanting), who is earnest, with an unbiased mind and undefatigable, perseverant and courageous'.

(5) The way of teaching KS(16/9)

The teacher with the Bodhisattva's thought for the benefit of others, should ask himself. 'Is this chant suita-

ble for this student of mine to learn?' and the like. First, he must teach in a soft voice, then a little louder, and making him repeat after him. He should teach the differences of high and low, that is the form (or outline) of the chant and then the inflexions. Sometimes he must teach applying examples: a barley seed or a dorje (see also p. 74).

He should take the place of the student and act as a musical assistant, and particularly he should teach him to recognize faults. To a not very bright student who has not understood that which has been taught him, he should explain a piece, part by part with skilfull means.

Candragomin: 'Take this advice. Teach with a soft voice, make the student repeat after you. First show the outline of the chant and then the subtle inflexions. Sometimes teach with suitable examples and sometimes do it in the manner of a musical assistant. Teach to recognize faults. Teach chants to the unintelligent, part by part. Teach all with skilfull means'.

Much it has been said which I do not write here fearing it may be too much. But if you want to know more in detail, you should look into the writings of Candragomin.

(6) Giving up the faults (caused by) not having learned properly KS (17/13)

KS quoting Candragomin, gives a list of the most commonly encountered faults as regards chanting.

'A song which has been learned in haste,

a song in which one has introduced one's own (innovations) to make it 'sweeter',

a chant affected with bad enunciation,

a chant which possesses no blessings because its secret has been divulged,

a song not remembered properly,

a song not known well which is lightly imitated,

using chant as a means for joking,

a senseless song which is mere babbling,

vacilating at the time of singing,

singing with a mind that wanders after the objects of perception,

an ordinary song, sung at an inauspicious time,

the careless and inconsiderate singing of a madman,

singing a confused song because of lack of control and clear-mindedness,

singing just the rough outline of a melody, a shallow song,

singing without faith, just to see other peoples faces happy,

singing with a competing mind, out of envy,

singing with the intention, born of pride, of being well-known,

a laboured song (sung without ease of expression),

a chant sung out of the dellusion created by a dream or an illusion,

singing melodies leading to a lower rebirth'.

ON THE ORIGINS OF SOME OF THE CHANTS

There has been some speculation about the possible origins of the chant, music and dances used by Tibetans in their liturgy, but so far most of it amounts to mere supposition or at best logical deductions.

It would be easy to assume the Indian origins of the chant insofar as it might have come to Tibet together with the whole of the imported religion. But the Tibetans certainly adapted suitable local rites and practices to the imported Buddhist doctrine, developing or emphasizing those aspects of the new religion which appealed to them. They hardly introduced anything doctrinally new, though they carried out the practices which they adopted with unmatched zeal and conviction.

I would like to add to these suggestions some literary evidence based on a few scattered references found in the RT. Stories describing happenings involving to Rinchen Zangpo,[32] show us how chant and music were used in Buddhist rites in India, and indicate the likely state of these affairs during the early centuries of Buddhist expansion in Tibet.

The origins of some of the early chants, which are preserved and sung even today, can be traced through some of these interesting stories.

KS (98/16)

The great translator Rinchen Zangpo at the request of the king of Western Tibet had gone to India where he learned a great deal of the Dharma. When he was about to return he said to blo-spon Shadha (his teacher at the time): 'You must assign to me a special protector of the

doctrine'.
'Prepare a circle of offerings in the Mahākāla's chapel which lies at the northern gate of Bodhgāya; then keep repeating the three verses of praise which go like this: "Hūṃ sring-po'i gzugs kyi gdug-pa can", and watch for an omen. When it appears, I shall give you the oral instructions', said the lama.
He did so, but not a single sign appeared. He told this to his teacher, who replied: 'Sing your praises sweetly'.[33]
He did so, and on the dawn of the seventh day, when he was in bed, a black man appeared, who said to him: 'Go to the southwest graveyard and sing your praises imitating the awesome roaring sound'.
He went there and, preparing the offerings, started to pray. After some time, in a vision, two tigers came and jumped over a big corpse. He then understood the ferocious sound of the tigers devouring the corpse to be the awesome roaring sound.
Again he returned to Mahākāla's chapel and sang the aforementioned verses, imitating the ferocious voice of a tiger devouring a corpse.
In this way the Praise '<u>Sring gzugs ma</u>'[34], also called The Ferocious Chant of the Tigress, came to be composed.
In the evening of the third day he saw a manifestation of Mahākāla, he who fills the whole world, in the form of a dwarf standing on holding a sacrificial knife and a skull, one above the other near his chest and with a gaṇḍī[35] accross his arms.
Many joyful forms of contemplation arose in his stream of consciousness, and he remained until the morning of

the third day continuously in one-pointed concentration. Afterwards, when he woke from meditation, Mahākāla himself appeared and said to him: 'Take this advice. I and you will go together to Tibet to protect the Doctrine', and went away.

At that time Rinchen Zangpo seeing the majestic swaggering of Mahākāla composed the chant for Vararuci's Praise, '<u>Sngon tshe bde gsheg ma</u>', called The Chant of the Swaggering of Mahākāla. There are two versions of this, a long and a short one. The long one was called <u>ro langs ma</u>, the Chant of the Risen Corpse, and there was a corresponding well known version, called the Yoga Chant, which is no longer extant. Nowadays, only the short one exists.

It is said that from that moment on Rinchen Zangpo had a permanent vision of the protector. [36]

After all that, the lama said: 'Now do again as before regarding Lhamo'. He did so and in a dream a black woman appeared who said to him: 'Go to the Mahābodhi gaṇḍola (upper storey) and then invoke the deity, imitating the blowing of the wind. Then chant, alternating this sound with the one that imitates the swaying of the branches of the <u>pasharu</u>[37] tree by the prayer path around Bodhgayā'. Reciting the mother and son chants[38] for the Praise called <u>Mipham</u>, after a full day, he saw (in a vision) the goddess Lhamo.

After that, the lama gave him the promised oral instructions and the Great Translator left for Tibet.

It is said that no sooner had the image of the protector arrived in the Land of Snows than the might of the Bonpos

waned.

Once the Great Translator requested one of his protective divinities, Putra, to compete with the Bonpos.[39]

Putra was unable to overcome them and was about to return. Then the mantras were translated into the language of the Bonpos (zhang-zhung). As soon as he put them into practice, Putra was successful. From then on the ritual formula of summoning, instigating and ordering to kill is extant in the language of zhang-zhung.

Later, a similar text was discovered,[40] where it had been hidden by Padmasambhava. It is said that he knew that it was going to be useful to future generations.

Nowadays this threefold ritual formula of Putra is recited in Sanskrit and also in a mixture of various languages. It is clear that the latter version is not accepted by the Sakya tradition.

On another occasion, while crossing the border between India and Tibet, Rinchen Zangpo, in sadness, seeing Lhamo in the movement of the waves of a great river, made a butter offering to the goddess and sang. Those verses, the prayer til mar ma, are the ones that are still sung today. That apparition of Lhamo had two aspects, a peaceful and a wrathful one; there is a praise to her composed by the Buddha.

When coming to Tibet and crossing a big river the nāgas stole from him this book of praises and threw it into the water. After that Lhamo did not come for a long time to the golden temple of the Tho-gling Monastery.

Once when Rinchen Zangpo was invoking her, she appeared

and gave to him only one stanza from that book of praises, which she had brought herself. 'I did not have the leisure to come to you until now because the sweet praises of the nagas distracted me', she said. Then the Great Translator, from the top of his voice which was as sweet as a flite, kept repeating that single verse of praise. It is said that then Lhamo quickly came back.

*

In concluding it may be said that there is evidence that Tibetans believed that their chant was somehow connected with the brahmanic intonation of the Vedas (see p. 117 when Anathapindika questioned the Buddha about it). Many of the original chants attached to early rituals were in the first place not translated but probably sung in the original Sanskrit. We could further speculate that in the process of translation (and Sanskrit does not flow easily upon a Tibetan tongue) the chant suffered subsequent modifications, thus taking the form in which is known today.

Pieces of the type composed by Rinchen Zangpo present a curious phenomenon of acculturation. The words used were translations of Praises apparently well established in the Indian Buddhist tradition, but we may surmise from these stories that they were sung with a different melody, a melody inspired by a mystical experience.

This type of experience is by its very nature profoundly personal, however universal in its nature. In Rinchen Zangpo's extemporizations his Tibetan-ness, in spite of Indian influences,

came to the fore.

We have then two main sources, the acknowledged Indian Buddhist influences and the autochthonous creations based perhaps on pre-existing chants.

In what proportion these two components are integrated into what we know today as Tibetan chant is impossible to determine at this stage. I am inclined to think that there is much more of the native and other non-Indian elements than hitherto suspected. This is not entirely surprising if one takes note of recent research, especially in Art, pointing to closer connections with Central Asia.[41] However no documentary source acknowledges such influences.

We have the concept of nga-ro as expounded by SP, which he accepts as the basic structural element of melodic organization. If this concept corresponds in effect to the varṇa of early Indian music, we may find ourselves in a curious situation.

Whereas documentary evidence as presented by Tibetans points towards Indian influences, the actual music and chant does not seem to show clear influences of that sort.

The only plausible explanation that I can find for this situation is that Tibetans, having a local form of chant that they adapted, enlarged and enriched with foreign influences, searched in the Sangīta Śastra, the literary corpus on music in India, for a concept that could be applied in explanation of their chant. In the idea of varṇa they found something general enough, but quite applicable to their particular way of chanting: the concept of melodic types which constitute the basic structural units of their musical art.

They took only the concept and dutifully acknowledged its Indian origins, although the actual material to which that explanatory concept was to be applied, had little or no relation to the original musical material from which this concept had been extracted.

This would not be unlike the way in which Tibetans proceeded as regards their language. They based their script on Indian scripts, and succeeded to a great extent in constructing a coherent grammatical theory based on elements of Sanskrit grammar, despite the fact that the languages are structurally different.

-*-

P A R T   II

Description and analysis of a Ceremony of Atonement (bskang-gso)

The character of Tibetan chant is that of a cantillation with no distinct interval value. This makes a precise staff transcription impossible. There are signs and indications regulating intonation of the text but these serve only as a guide to the melodic shape of the intonation patterns. These intonation patterns are transmitted orally and learned by imitation. Therefore, I have not attempted to give a transcription but have included instead a tape recording of a ceremony together with its text and musical score.

My description of it aims at helping the reader to understand the score and indicates the functioning and usage of the various musical elements in this type of chant.

I have tried first to clarify the place of this kind of ceremony in the Tibetan liturgy and I have dealt with its musical performance, treating separately chanting, recitation and instrumental passages.

All references in Part II correspond to the Additional Material.

*

The bskang-gso ceremony herein presented was recorded in December 1975 at the Sakya Centre in Rajpur, Dehradun, India. The session was conducted by a Master of Chant who also played the drum; other monks played shawms, thigh-bone trumpets and

conch-shells in pairs and several sbug-cal and sil-snyen cymbals. All the assembly joined in the chant.

The text of the ceremony reproduced in the Additional Material is taken from a modern block-print made from wooden blocks carved in India, and copied from a print originally made at Sakya in Tibet.

Its almost untranslatable title could be rendered roughly as follows: 'Readings of the Cake-offerings, Atonements and Praises to the Protectors of the Doctrine of the Sakya Lords, including the ordered ceremonies of self-generation of Mahakala and Vajrakila called The Cloud of Offerings pleasing to the Protectors, Whirl of Happiness of the Wish-fulfiling Auspicious Jewel'.

The pages of the text read during the ceremony were extracted from the unbound book and set in the appropriate order. None of the performing monks had in front of them a copy of the musical score (dbyangs-yig) which they were supposed to know by heart.

The text consists of a collection of mantras, prayers and praises, some anonymous, some of known authorship, some originally written in Tibetan and some others translations from the Sanskrit (see for instance Add. Mat. 22/III-6, a Praise originally composed in Sanskrit by Vararuci and set to music by Rinchen Zangpo.

The complete text of any of these elaborate ceremonies is the result of a process of accretion which developed mostly in the early centuries of Buddhist expansion in Tibet and culminated in the stereotyped form in which it is found today.

Although we cannot be sure when these ceremonies acquired their present form, it is not unreasonable to suppose that the

present-day order of the liturgy crystalized quite late, since even today it is possible to find various accepted versions of the same ritual, all based on similar texts.

Besides, many parts of it (such as the Praises, for instance) constitute complete rites in themselves, which are included in the greater context of this ceremony of Atonement. The chant and music, on the other hand seem to have taken their present form quite early, since many of the chants and instrumental formulae mentioned by KS in his commentary are still played today. Some of the chants, especially those attributed to Rinchen Zangpo, though composed in earlier times have, in general, been written at a later stage.

The full title of the musical score for our ceremony is: 'The chant notation /for the ceremony/ of the Protector of the Tent called The Great Drum of Brahma', was put down in written form by bSod-nams dBang-po in the year of the male fire dragon (A.D. 1156) in the gZhi-thog Residency (bla-brang) at Sakya. The colophon of the score says that it was written at the instigation of Grags-pa Blo-gros and the author further tells us that he recieved from his teacher Kunga Rinchen, instruction on the chanting of this ceremony no less than eleven times from the time he was eight until he was twenty five years of age.

*

On Tibetan Ceremonies

When considering Tibetan religious ceremonies it is very useful to have a few terms defining various categories to help us make sense of the great variety of rites encountered.

Any religious practice or performance in general, is called lag-len, or in the honorific language phyag-len. This term encompasses religious music, dances, recitation of texts and all collective or private rituals whether liturgical or not.

A term similar in connotation, comprising any religious performance, is chos-spyod. It is usually defined as "chos kyi ra-ba la spyod-pa'i cho-ga", the action of performing any religious activity connected with the Buddha's doctrine.

Another term frequently encountered is cho-ga. It connotes a carefully organized ceremony, with a specific text to be recited and a definite objective to be achieved. Cho-ga is said to be "bya-byed sbyor-dngos-mjug gsum gyi cho-ga'm bya-ba sgrub-ba'i las-chog". There must be three main parts to a cho-ga, the Preliminaries (sbyor-ba), the Main Part (dngos-gzhi) and the Conclusion (mjug). There is a subject (byed-pa-po) who performs, and an aim or objective (bya-ba'i yul) which varies in different rites, but whose achievement (sgrub-ba) is accomplished through the correct performance of the ceremony.

When I refer in this work to religious practices, I am thinking of phyag-len in general as defined above. For instance, the Praises that Rinchen Zangpo intoned to Lhamo (see p. 142) are a form of chos-spyod and not a cho-ga because it is not a fully structured ceremony; the bskang-gso described here is in fact a cho-ga because of the way in which it is organized.

Cho-ga can be classified into two main categories: sutra ceremonies (mdo gyi cho-ga) and tantric ceremonies (sngags kyi cho-ga). They are related to the two different kinds of texts to be found in Tibetan religious literature, namely, the Sutras and the Tantras.

The Sutras deal mainly with doctrinal matters, and the practices springing from them aim to further the believer along the path to Liberation, through faith, devotion and the practice of such virtues as charity, morality, meditation and the acquisition of wisdom. Praises (stod-pa), Offerings (mchod-pa), Verses of Good Fortune (bkra-shis) and Rites for Prosperity and for the Attainment of Long Life are some of the more common Sutra ceremonies.

The Tantras contain ritual instructions and description of special rites concerning consecrations, meditational invocation of deities and the cult of the guardians of the Doctrine. The aim of these practices is the achievement of Buddhahood in this very life.

Anybody can have access to Sutra practices, which are supposed to be beneficial in all circumstances, whereas an initiation or empowerment, and a pledge not to divulge the special teachings, are a prerequisite for almost every tantric practice.

In Tibetan Buddhism sutra and tantric practices are so combined that although in theory a ceremony can be classified as belonging either to a sutra or a tantric tradition, in practice it is not easy to determine exactly which are the elements that make a ceremony tantric.

As regards tantric practices there are two main points to take into consideration. The preliminary stages (snags kyi las-rim) and the various ritual functions which are the objective of the ceremonies (las-tshogs).

Preliminary stages. In order to be established on the way of the tantras, the disciple must first make an oath (_dam-tshig_), in front of his teacher, to keep not only his monastic and Bodhisattva's vows but also not divulge the teachings he is about to receive.

The second stage (_dbang-bskur_) is a ritual transmission or transference of power enabling the disciple to enter formally into the practices associated with the cult of a deity. This empowerment of the initiate presupposes his acceptance as a fit vessel for the teachings and the assumption on his part of the full responsibility and commitment that the receipt of the empowerment entails.

In the next stage (_bsnyen-pa_, 'nearing') the disciple becomes acquainted with the deity through meditational practices, visualization of its iconographical form and mantra repetition. This is done in solitary contemplation when the practitioner isolates himself ritually in a sacred enclosure (_mtshams_) for long periods sometimes lasting years.

One reaches the fourth stage (_dngos-sgrub_) when the power to perform the various functions of such rituals with real effectiveness is obtained. The efficacy of a rite does not depend merely on its correct performance but resides mainly on the capacity of the individual to appropriate the power of the deity and use it to his ends. Here the right methods are effective only if they are in the hands of the right person.

The _ritual functions_ effected by such procedures as mentioned above are known as the _las-tshogs_. The formalization of these

various ritual functions (known as the las-chog or las kyi 'khor gyi cho-ga)are the liturgies whose aim is any of the four main rites (las-bzhi).

The four rites are the categories in which the goals of Tibetan ceremonies have been classified: the pacifying rites (zhi-ba'i las) include stopping war, curing diseases, stopping hail and the like; acquisition of power as a means of benefiting all creatures with its wise use is the aim of the rites of power (dbang gi las); the prosperity rites (rgyas-pa'i las) are concerned with the increasing of wealth and of knowledge and the obtaining of a long life; the overcoming of obstacles and banishing of the enemies of religion is carried out by invoking the powers of the wrathful deities through the fearsome rites (drag-po'i las).

The Four Rites are clearly described by D.L.Snellgrove in his 'Buddhist Himalaya', p. 258.

> 'The rites of pacifying, prospering, empowerment and destroying were originally just four of the many different magical rites which one finds listed in earlier texts. They were later endowed with a significance of a far higher order namely as the four main types of Buddhist activity. The central concept of this later Buddhism is that enlightenment is a union of wisdom and means. Thus, Buddhahood cannot be just quiescent and nothing else, for it is active in overcoming evil, in bestowing good things upon all living beings, in bestowing the consecrating power by which Buddhahood may be achieved and by destroying the foes of the doctrine'.

Concerning the ritual work to be done, it will be effected either by a tutelary deity (yi-dam) or by a guardian of the doctrine. Once one is able to summon a deity any of the four kinds of activities (which are consistent with the nature of the deity) can be realized by its power or through the agency of the protectors. Since the protectors are regarded as inferior to the major deities in the Tibetan pantheon, they can be commanded by them. This partaking of the power of a deity is attained by identifying oneself with it during the process of visualization of the deity that occurs in the ceremonies known as bdag-skyed.

In other ceremonies, the deity is visualised in front of the initiate (mdun-skyed); then its power is tapped in order to realize any of the four activities.

The Ceremonies of Atonement (bskang-gso) are dedicated to the guardians of the Dharma (bstan gyi srung-ma). These guardians are deities to whom the task has been assigned, of protecting the Buddhist religion from its adversaries, and individuals from the obstacles of mind wandering, weak determination and worldly temptation.

During the preliminary stages when the disciple receives the initiation of a particular protector, vows are made to the deity that he will adhere to the rules of discipline, the Bodhisattva's pledge, etc. The protector in turn is bound by oath (hence the apellation dam-can by which they are also known) to help him.

An initiate, consciously or unconsciously, may fail to keep his vows; so, in order that the power of a protector may

be effective, he has to atone for his unvirtuos actions and make amends for unfulfilled duties. This is done in the bskang-gso ceremonies.

In the Sakya sect such rites are performed regularly four times a month, the ones falling on the twenty-ninth day of every month of the Tibetan calendar being particularly important in this tradition.

It is possible to find various versions of the same ceremony. An extended version (rgyas-pa)includes probably all the protectors of a tradition as well as the special protectors of the monastery in question, local deities (gzhi-bdag) and others. They are invoked and propitiated in succession and according to their rank in the Pantheon. A medium-length ceremony (bring-pa) would include both Mahakala the main protector, and his entourage. An abbreviated (sdud-pa) ceremony would go through the ritual actions without dwelling at length on the minor divinities of the entourage of the protector.

The performance of one version in preference to another depends on the importance of the date in the liturgical year or on whether the bskang-gso rites are part of a major ceremony which includes them.

Technically, these expiatory rites or ceremonies of atonement would be classified as rituals in which the deity is generated 'in front' ('dun-skyes). On other occasions, especially during the religious dances known as 'cham, the practitioner would, during the process of meditation, visualize himself as the protective deity (bdag-skyes). The other protectors will form the entourage of the initiate who,now being indistinguishable from Mahakala himself, the supreme protector, could symbollically appropriate his power and so command his entourage

to perform any of the ritual activities (las-bzhi).

As regards the performance of these ceremonies there are two aspects to be considered: the texts and the ritual actions (or liturgical functions). These two are very closely intermingled. Certain ritual actions may interrupt the normal course of a text and even be the centre of a liturgical function. In other instances, although a text is of paramount importance, it may be reinforced with ritual hand gestures (mūdras) of various kinds.

Texts. When considering Tibetan liturgical texts, whether Sutras or Tantras, there are three main strata that one could refer to; their musical renderings varying accordingly.

One stratum comprises texts in prose that are mostly prayers and mantras. An example of this could be the Blessing of the Implements to be used in the ceremony (see Add. Mat. 1/I,II and 28/I-1); they are rarely, if at all, sung. They are simply read in a monotone at great speed, each member of the monastic assembly keeping his own pace. They may or may not be accompanied by the playing of musical instruments.

Another layer is constituted by metrical texts. They are the most commonly found type of texts and may be recited or sung. Certain metrical texts are treated in a way similar to prose texts. They are just read and were we not aware of the metrical structure of the text, it would be very difficult to tell from its simple audition that what one is hearing is not prose (see Add. Mat. 28/I-5).

If these texts are recited, the pace is usually kept by the beatings of the drum and there exists a number of recitative cadential formulae which sometimes include the playing of cym-

bals and the blowing of the thigh-bone trumpets.

Sung texts are subjected to a compositional procedure which includes the introduction of intercalary fill-in syllables (tshig-lhad). Texts treated in this way are known as chants (dbyangs) and are collected in manuscripts called dbyangs-yig or dbyangs kyi yi-ge, 'chant notation'. These manuscripts which constitute a text stratum of their own, give various directions as regards not only the text to be chanted but also as regards tempo, dynamics and the playing of instruments.

Ritual actions can be utilitarian and symbolical. The former would include activities like the prescribed ritual way of preparing the altar, the cake-offerings, etc. as well as the wearing of special vestments or hats in parts of the ceremony. The latter consisits mostly of hand gestures (phyags-rgya). For instance during the invocation when the deity is generated 'in front' (mdun-skyes), the deity is offered a seat. This is done with a particular hand gesture while reciting a mantra.

It is also possible that many actions considered symbolical today may have been at one time purely utilitarian, and were perhaps at a later stage vested with symbolical significance.

There has certainly been a ritualization of the way of playing certain musical instruments. The 'lotus round' (pad-'khor) done with the cymbals is an interesting instance of this process; there is also the 'put down' indication (see p. 175 et passim where the action of leaving the cymbals aside has become the usual finale of certain rhythmic formulae.

These are cases where a ritual action has acquired a musical meaning. Here gesture and sound are not separated but are part and parcel of the same phenomenon. Although the 'put down' or the 'lotus round' are parts of a formula, they may be heard as having a musical value of its own.

*

The version of the bskang-gso dedicated to the Prorector of the Tent (Gur gyi mgon-po) presented in the Additional Material is an abbreviated one. Out of the complete text of the ceremony selected passages were taken to assemble a coherent short ceremony still possessing all the essentials of a cho-ga.

As regards the form of the ceremony we should point out that although we can find Preliminaries, Main Part and Conclusion, the constituent liturgical categories (rim-pa) chosen here have been reduced to a minimum ; as have the ritual activities and the musical treatment of the text. Parts of the text which, in longer ceremonies are normally chanted,will in our version be simply recited. Since there exist a number of different chanted versions of the same text, the choice here lies with the shortest chants.

The Preliminaries are very brief and are embodied in the Blessing of the Implements (bskang-rdzas byin-slab; 1/I-1). A purifying mantra is said and it is followed by naming the material elements and the various offerings to be used during the ceremony. This section, in prose, is simply read to the accompaniment of conch-shells in the background.

The Main Part of the ceremony is introduced by a long instrumental passage (see p. 176) which is followed by the

Invocation (spyan-'dren) of the deity (1/III-1). The protector and his entourage are entreated to come in spirit to the place of the ritual, accept the offerings and accede to the request that are made.

The Offerings (mchod-pa'phul-ba; 3/I-5) constitute a long section where appropriate substances are presented to the protector and member of his entourage. There are two main kinds of offerings, which should be obtained without resorting to deception or unlawful means. These are the outer offerings: water for oblations (mchod-yon), water for washing (zhab-bsil), flowers (me-tog), incense (bdug-spyod), butter lamps (mar-me), scents (dri-chab), food (zhal-zas) and music (rol-mo); and the inner offering which represent the sense perceptions: sight, sound, taste, smell and touch as well as mind.

After the Offerings the protectors are 'entrusted to their work' in the phrin-las 'chol-ba (15/III-5). Parts of this section have been based on texts originally written by Sakya Pandita (15/III-5) and Kun-dga' sNying-po (17/II-2).

The next stage (20/I-2) is Confession (bshag-pa): the declaration of unvirtuous actions that one has committed. In this way their karmic effect may still be averted by invoking the power of opposing virtuous actions.

We arrive in the next section at the bskang-ba (20/II-5); this is the central stage of a Ceremony of Atonement where the initiate tries to propitiate the protectors with ritual offerings of food in the form of sacrificial cakes (gtor-ma).

A short section follows (22/I-3) which consists of praises to incite the protectors to perform the destroying activity and banish the foes of the doctrine.

The main Praises start in 22/III-6; its first chant which is based on an original Sanskrit text by Vararuci, is attributed to Rinchen Zangpo (c.f. p. 142)

After the praises, the protector is again reminded of that which has been entrusted to him (26/II-1).

In the Conclusion, we find the Adamantine Song (rdo-rje glu; 28/I-1) a section in Prakrit which is a song of joy followed by the Verses of Good Fortune (bkra-shis; 28/I-4) and the final Prayers (smon-lam; 28/I-10).

The Adamantine Song appears also in the Hevajra Tantra part II, chapter IV of the edition and translation by D. L. Snellgrove. Vol. II p. 63.

*

The recorded ceremony

Introductory remarks:

About chant

Technically chants (dbyangs) are metrical texts subjected to a compositional procedure which consists in the interpolation of fill-in extra syllables (tshig-lhad). The sounds thus obtained, consisting of words (tshig) and fill-in syllables (tshig-lhad) are arranged in groups; in Sakya chant-scores these groups are generally delimited by a vertical stroke (shad). The first sound of a group is accompanied by a drum stroke, represented in scores by a small circle (o) above the relevant word or fill-in syllable.

For the purpose of our analysis we can consider each

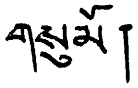
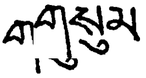
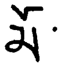
sequence of sounds initiated by one beat of the drum as a 'unit'. Each 'unit' may be divided into segments and each segment must have a vocalic sound: i.e. either a vowel or a diphthong. Intonation patterns (i.e. various melodic types) may be applied to each segment.

Various directions regarding intonation, tempo and dynamics are written in smaller characters and joined to the relevant segment by a dotted line.

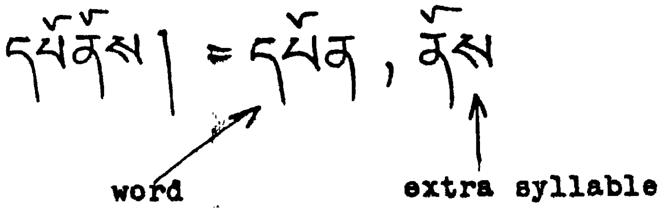
It is impossible to transliterate into Roman script the words and extra syllables of a Sakya chant-score without distorting the immediacy of this kind of notation. The complexity of the Tibetan rules of spelling and pronunciation are to blame for this.

However, anyone acquainted with the Tibetan script, though not necessarily with the language, should be able to follow the scores reproduced in the Additional Material. He will quickly realize how spellings which are impossible according to the grammatical rules of Tibetan can be separated into words and extra syllables and how 'units' can be segmented.

In Tibetan manuscripts words are usually written in red or light brown ink and extra syllables in black ink. Most 'units' consist of upto three segments. A few examples will make clear how this segmentation is done.

For instance the unit  in 8/I-1 is made of two segments:  and .

Other instances:



10/II-1

དགེུསེ། = དགེུས, སེ 8/I-3

ཉིངངེ། = ཉིང, ངེ 8/II-2

ཚོཀགོ། = ཚོགས, གོ 8/II-2

ལལ། = ལ, ལ 2/I-2 et passim

འའི། = འ, འི 6/II-1 et passim

དའདའ། = དའ, དའ 6/I-2 et passim

In the Tibetan language a word (unit of meaning) may have one, two, three or rarely more syllables. However most semantic units are analysable into monosyllables. Tibetan grammarians call these <u>tsheg-bar</u>, 'that which is in between <u>tsheg</u>; <u>tsheg</u> being the stops which separate monosyllables in the Tibetan script.

Following Tibetan usage I shall apply the term 'word' (<u>tshig</u>) to any <u>tsheg-bar</u> whether a complete unit of meaning or not and 'extra syllable' (<u>tshig-lhad</u>) to any non-sense intercalary monosyllable.

The segments constituting each unit may then be classified as follows: a) a single 'word' (<u>tshig</u>), b) a single extra syllable (<u>tshig-lhad</u>), c) one or more extra syllables

joined to a word, d) a word joined to another word and, e) two or more extra syllables joined.

In the RT the term tshig-lhad does not appear; however it seems to correspond to the specific definition of the term dbyangs given in p. 65. In that same section the special definition of word (tshig) corresponds to the modern usage adopted here.

In our score, above or below either words or syllables we may find wavy lines called sbrul-bshad (lit. 'snake strokes'). These are described in the introduction to the score as follows:

> "The way of performing the 'snake strokes' in this musical score is as follows. The one directly above the head of a letter is the 'throat change' (gre-'gyur).[42] The one above and to the right of a letter is a 'shake' ('khrug), as if ringing the bell. The one above and to the left of the letter is the 'lame walk' ('then-rkang). The one directly below a letter is the 'upper one' (stod). The one below and to the right of a letter is called 'to open wide' (bgrad), and is a shake as if ringing the Bonpo flat bell (gshan). The one below and to the left of a letter is called 'to linger' (nyer) and is a shake left and right as if striking a drum".

In practice it is the Master of Chant who sits at the drum and performs these six movements with the drumstick. Each of these movements indicate voice inflexions and are in fact quironomic signs regulating interpretation. However, in practice it is next to impossible to determine from the recording the exact pitch changes at these points.

Moreover my informants though reputable and known for their performing proficiency, were not only unable to explain to me clearly the meaning of these terms but were also unable to isolate them and intone them out of context. They merely referred to the gestures as having some connection with the intonation of the chant.

The 'throat-change' ( ) is performed with the pronating movement of the wrist while holding the drumstick horizontally. The 'shake' ( ) imitates the shaking of the wrist as if one were ringing a Tibetan bell; the drumstick in this case is held upright. The 'lame walk' ( ) is a complex movement approximately as follows: . During phase 1 of this movement the tip of the drumstick points downwards. The 'open wide' movement ( ) described as the movement of ringing the Bonpo flat bell is a wide vertical shake; the wrist is kept firm and only the forearm moves articulating at the elbow. In the 'upper one' ( ) gesture, the drumstick, held horizontally, describes an anti-clockwise turn three or four times. Finally in the 'linger' gesture ( ) the drumstick, held horizontally and pointing towards as if it were about to strike the drum. These movement are performed immediately after the drum has been struck, while singing the intonational pattern connected with the notational symbol.

Sometimes it is possible to find more than one snake stroke per unit (see Add. Mat. 14/I-2). It will be noticed that they affect successive segments of a unit. In this case the resulting drumstick gesture affecting the whole unit is a complex

movement which is the summation of the contiguous component gestures. The corresponding voice changes that affect a unit will be, similarly, the compound melodic movement of each of the intonation patterns applied to each segment.

About Recitation

Texts can be either in prose (tshig-lhug) or in verse (tshig-bcad). Among the Sakyas but not necessarily in other sects, the term shub-ma, is used to refer to any kind of recitation. Prose texts are simply read and metrical texts are realized in various ways incorporationg cadential formulae and rhythmic patterns.

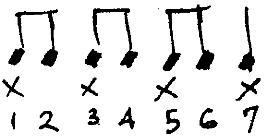
The typical cadential formula is called tshig-rol, which literally means 'cymbal (with every) word'. This procedure consists of a simultaneous clash of the cymbals and a stroke of the drum together with the recitation of each syllable of the cadential verse. After the tshig-rol and before the start of a new passage, there is a caesura during which the cymbals and the drum play various rhythmic patterns. These may be accompanied by thigh-bone trumpet or conch-shell calls.

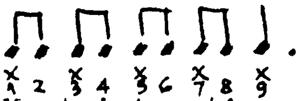
In the Additional Material, I have indicated the tshig-rol with a dot on top of every relevant syllable and the caesurae thus: ⊡ . At the bottom of the page, I have indicated how the caesura is realized. For instance: ⊡ 1 2 3, 1 2 3.

Sections separated by cadences are of varying lengths and caesurae are chosen at points where the text enclosed makes complete sense.

All Tibetan words can be broadly classified into nouns

(ming) and particles of various kinds (tshig-phrad) and the rules of Poetics prescribe their special usage. The rhythm of recitation is determined by the number of syllables. The stress falls on syllables 1,3,5,7... of the chosen meter and in most cases in ming. The last syllable of each verse is given a duration double to that of the other syllables. For instance the resulting rhythmic pattern in heptasyllabic verse is:

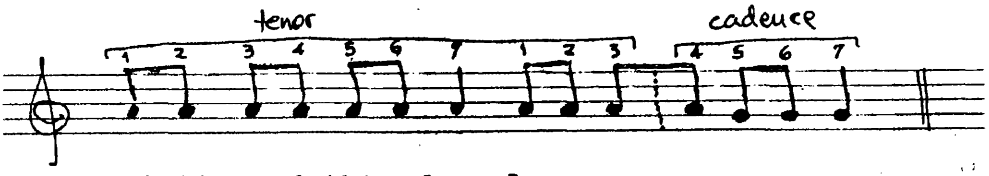


Here, a cross indicates a drum stroke. Other meters are treated in a similar manner. For a nine syllable meter the rhythm is: .

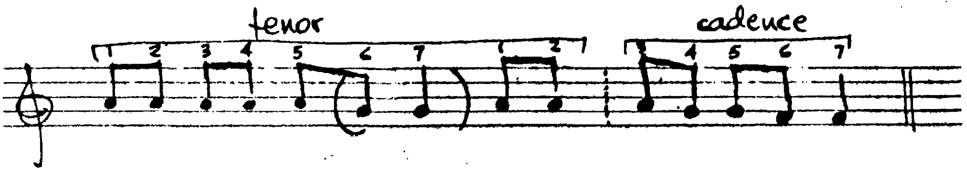
Most intonation formulae seem to encompass two full verses. Syllables are recited, keeping the above mentioned rhythmic patterns, on a repeated note, the tenor, and are followed by the cadence, an ending phrase of descending melodic movement.

There is one basic intonation formula used throughout our ceremony. It is not always correctly performed and it is not clearly discernible at the beginning of sections when the pattern is not yet stabilized.

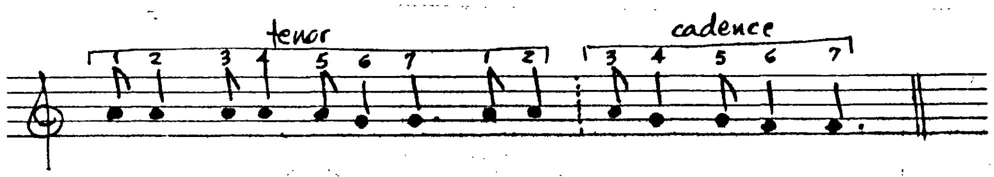
Although pitches are not accurately intoned, the following could be an adequate way of notation.



A variation of this formula:



However the basic rhythm of recitation is sometimes altered to become



About Instrumental Passages

In order to follow and understand the structure of instrumental passages, it is necessary to concentrate one's attention on what the cymbals and the drum are doing.

The form of any instrumental piece depends on certain formulae played by these percussion instruments. The parts of other instruments like the conch-shells, the shawms and the thigh-bone trumpets are linked to these rhythmic formulae, which are the centre and the organizing principle of an instrumental piece. For instance a melody played by the shawms will start at a predetermined spot during the performance of such a formula and will be timed in such a way as to end at another fixed spot.

Likewise, a call played by the thigh-bone trumpets, the conch-shell or the big trumpets (dung-chen) will operate in a similar fashion, though in some cases the ending point of a call is not as important, from a musical point of view as the starting point.

The playing of cymbals and drums is organized in 'counts', which are in turn grouped in various ways to constitute the

different formulae. The basic 'count' is a tremolo of the cymbals ending together with a drum-stroke. There is also a variation of this count called 'great rebound' (<u>'phar-chen</u>), which consists of three consecutive cymbals' tremolos of diminishing length ending with a drum stroke.

A count is finished with a stroke of the drum, and the counting is always effected at the point of a drum-stroke.

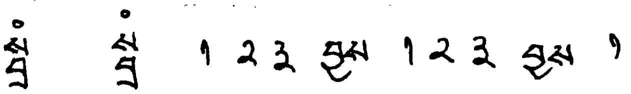
One of the most common formulae is the one known as 'strike three with reply'. It consists of two intrductory counts represented in Tibetan by the syllables <u>sbram</u> <u>sbram</u>. It follows the main part of the formula consisting of seven counts distributed into two groups of three with one count in between called <u>byas</u>. This count is meant to be played softer and serves as a contrasting count not only for aesthetical but for perceptual reasons as well. Its function is similar to that of <u>khali</u> or 'empty' beat in the Indian rhythm system, the <u>arsis</u> of Greek music and the up beat in European music.

During the performance of the <u>byas</u> in the 'great rebound' mode, while the cymbals play the initial tremolos, the curved drumstick is hooked around the pole which serves as a handle of the drum; in this way the other performers can chech at a glance, at which point of the formula they are.

The formula ends with a 'reply' (<u>len</u>) which consists of two units: one soft (<u>byas</u>) and one loud.

The complete formula is found in musical scores written

as follows:



sbram sbram 1 2 3 byas 1 2 3 byas 1

intro main part reply

A formula of whatever structure can be played using either the common short unit known as 'without rebound' (*'phar-med*) or the more elaborate unit 'big rebound' (*'phar-chen*).
As regards the structure of the formula, it can be with or without reply, in which case the last two counts are omitted.

The two introductory counts may be reduced to one. These cases are clearly indicated. See, for instance, Add. Mat. 14/II-1; 'strike three without reply, great rebound, which plays one *sbram*'.

This basic structure can be modified to obtain formulae like 'strike two' or 'strike four' with all the variations applicable to the 'strike three' formula, i.e., with or without reply, with only one *sbram*, or in the 'great rebound' mode.

For instance in 8/III-2 we find the '*sbram sbram*, strike four with reply' formula. It is performed as follows:

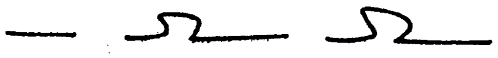
sbram sbram 1 2 3 4 byas 1 2 3 4

Sometimes it is possible to find abbreviated formulae. See for instance, 14/II-3: 'abbreviated strike three, which plays one *sbram*'. This is performed as follows:

sbram 1 2 3 byas 1 2

*

The calls played by the conch-shells and the thigh-bone trumpets during the ceremony are the 'send three' and the 'send four'. They could be represented as follows:

'send three' 

'send four'

The straight lines indicate a long sustained note, The curvature in the other lines indicates a quick mordent or, as Tibetans call it, a 'change' (_'gyur_). This kind of representation is neither a standard Tibetan notation nor my own invention. It has been used by some of my informants to explain to me the nature of the calls, and since I have found them extremely useful and clarifying I have adopted them here.

Instrumental passages appear to be of two main kinds. Some function as overtures, interludes or endings to chants. In these cases they are generally built up around one of the standard drum and cymbals formulae, like the 'strike three, with reply', etc. Shawm songs and conch-shell and thigh-bone trumpets calls are added. Other passages serve to punctuate caesurae during recitation, and are performed after a recitation cadence. These passages tend to be more part of the cadence than melodic pieces on their own right. Their structure is considerably simpler than in the other types of instrumental passages, and we seldom find in them elaborate drum and cymbals rhythmic formulas such as the 'great rebound' mode, or shawms songs, but rather straight forward countings, sometimes accompanied by conch-shell and thigh-bone trumpets calls.

Shawm Songs

There is not a Tibetan system of notation for shawm songs. There are not names for the pitches of the melodies either. As I have already mentioned the transmission is oral and a student will learn by the simple procedure of playing along with and imitating the fingering of his teacher.

The transcription that I have attempted here is not a performing score and does not reproduce exact time values. Instead it aims at bringing out as clearly as possible the phrase structure of the piece.

I have used the following symbols to analyse phrasing: semicadence, cadence, elaboration on one note, and phrase. A trill using the note immediately below is indicated tr.

The main compositional procedure utilized is amplification by elaboration and repetition.

The most usual way of commencing a shawm song is repeating three times the initial note. No reason is given for this procedure except that it is done for aesthetical reasons.

*

The recorded ceremony

Description

The Additional Material has been laid out in such a way as to facilitate following the text and score while listening to the tape recording. On the pages on the left I put the

the text of the ceremony and the corresponding chant-scores on the right pages. (Few of these scores were not included in the original manuscript of the ceremony and I have reconstructed them in the Tibetan way. These instances are clearly indicated).

When the text on the pages on the left is underlined, this indicates that it is chanted and the reader should then refer to the chant-score on the page on the right.

During recitation if there is *tshig-rol* (vide infra), this is indicated with a dot on top of every syllable and the symbol indicates the caesura that follows a *tshig-rol* cadential formula. What is played in this caesura will des- in the detailed explanation that follows here or indicated in the Additional Material itself.

The small characters interspersed with the text on the left indicate ritual activities or titles of sections; whenever relevant they have been translated. Small characters on the chant-score indicate instrumental formulae and are explained in here.

*

1/I-1

A typical example of read prose (*tshig-lhug*) is the Blessing of the Implements to be used in the ceremony. It starts with the recitation of a purifying mantra. There is a drum stroke at *aum* to introduce the recitation. Immediately after the mantra when the rest of the text starts to be read, the conch-shells enter playing the 'send three' call. This call is timed in such a way as to last for the reading

of the complete text of this section of the ceremony. The technique of circular breathing (see note 30) is used to stretch the duration of the formula as required.

*

1/II-5

This passage serves as an introduction to the Invocation. The conch-shells play the 'send three' call. Before the call finishes, the cymbals enter playing the 'three soft ones' (bcom-gsum), and go on to play three units in the 'great rebound' mode. The 'three soft ones' are three gentle strokes of the cymbals. The three 'great rebound' units are attacked immediately after the above motive, without break in the continuity of the sound. It is not easy to hear the transition from one of these motives to the other, but repeated listening will make clear the boundary. When the 'great rebound' units start it is possible to hear a clear tremolo not present during the 'three soft ones'.

The conch-shells enter again during the second unit, playing the 'send three' call; the thigh-bone trumpets enter in the third unit and play the 'send four' call.

After these three units the drum and the cymbals play the 'thunderous beating' (mchem-brdung), which is a continuous tremolo of the cymbals and a rolling of the drum. The shawms play, together with this motive, song 1 (q.v.). The 'thunderous beating' motive is finished with two units in the 'without rebound' mode.

Ther follows again three units in the 'great rebound' mode, and then the formula 'strike two, without reply' in the

same mode. After that the cymbals are left aside for a moment after playing the 'put down' motive (bzhag). Here the thigh-bone trumpets enter again playing the 'send four' call.

During the second note of this call the cymbals are taken again to play the 'thunderous beating', followed by the two units without rebound.

The whole instrumental piece ends with the playing of the 'strike two, without reply' formula with only one sbram, all in the 'great rebound' mode. The cymbals are then set aside with the 'put down' motive.

In page 176, you can find a graphic representation of the passage just described.

Song 1

It is made of three clearly demarcated sections ending in the D-F-D cadence. The first section effectively encompasses a fourth, although it touches slightly the fifth. The second section starts on the third; the fifth is clearly established and extension is obtained by elaboration around it. In the third section we reach the climax in the major sixth (B).

Notice throughout the piece the emphasis on the semi-cadential motive G-A-F. In fact F is always reached in this oblique way in descending movement.

continues in page 177

CONCH-SHELLS: 'send three' —— Ω—— Ω—— , ... 'send three' —— Ω—— Ω—— end.

THIGH-BONE TRUMPETS: . . . . 'send four' —— Ω—— —— ——,

DRUM & CYMBALS: . . . . 'three soft ones' 1 2 3 'thunderous beating' 'sbram sbram

great rebound without rebound

SHAWMS: . . . . Song 1 - - - - - - - - - - - - - - -

THIGH-BONE TRUMPETS: . . . . 'send four' —— Ω—— —— —— end.

DRUM & CYMBALS: 1 2 3 sbram sbram 1 2 byas 1 2 'put down' . . . . 'thunderous beating'

'strike two, without reply, great rebound'

great rebound

SHAWMS: -

DRUM & CYMBALS: sbram sbram sbram 1 2 byas 1 2 'put down'

'strike two, without reply, great rebound, plays one sbram'

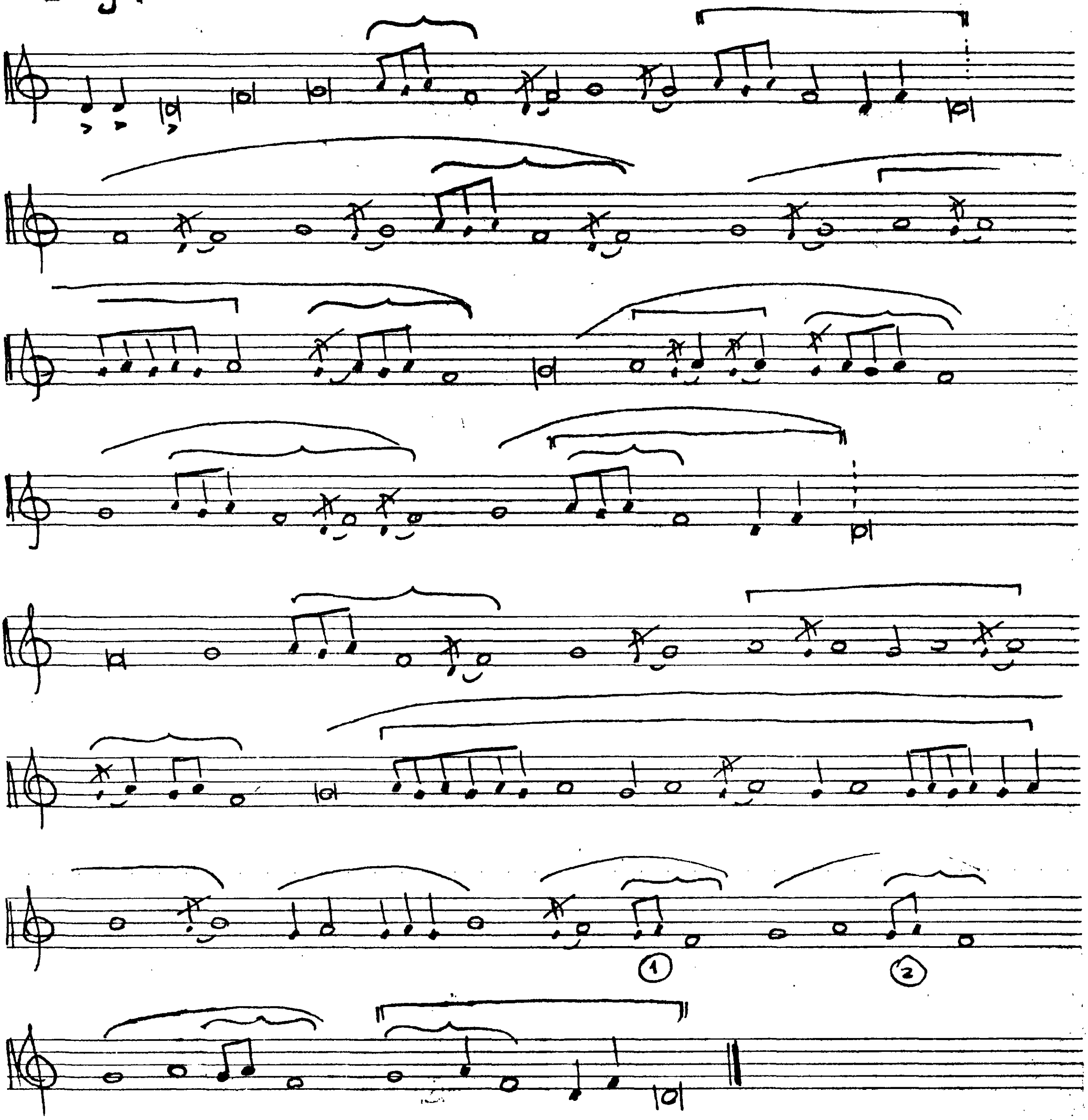
'without rebound'

SHAWMS: - - - - - - - - - - - - - end.

1/II-5

in the instrumental passage preceding the Invocation

Song 1



*

2/I-1

This chant consist of two sections very different in form and style. **Text in 1/III-1.**

The first section comprises four verses; each verse has seven syllables. The starting syllable hum, although part of the chant is a mantra and does not belong to the metrical structure of the verse.

The number of fill-in syllables intercalated in every successive verse is the same and the intonation patterns applied to each segment of each unit of each successive verse and its fill-in syllables, correspond exactly.

The same intonation patterns repeat themselves in a cycle comprising a verse and a number of fill-in syllables; these cycles constitute a greater unit of form which I have called a structural line.

An exception to this general procedure are usually the last units of the cadential verse leading to an instrumental interlude.

As soon as the chanting starts, the shawms play Song 2. This simultaneity of chanting and shawms playing is very rare.

The penultimate syllable bcas is marked with the indication 'give' (sprad); this is short for 'the drum gives the signal' (rnga rda sprad). At this point the drummer, who in the case of the Sakyas is also the master of Chant, waves the drumstick to indicate the approaching instrumental interlude.

The last syllable ltar is marked with the indication 'reply' (len); this is short for 'the cymbals reply' (to the signal given by the drummer) (rol-mo len). Here the recitation of the syllable is accompanied by a clash of the cymbals which serves as a cue for the performance, in this case, of the 'strike two, without reply' formula in the 'great rebound' mode. The thigh-bone trumpets play the 'send four' call.

The indication 'bol: 'soft', 'gently' affecting every fifth syllable of each verse, refers to the intonation of that syllable and is a descending melodic movement.

The second section of this chant is in a faster tempo. The indication 'raise' (bteg) to be found every second unit of each verse refers to a rising melodic movement and it is clearly noticeable in our recording. Every third and sixth word of each verse is marked 'drum great' (rnga-che); this is short for 'drum with great strenght' (rnga shad che) and is a dynamics indication of loudness; I will translate this as 'drum loud'.

The eight verses constituting this section are divided into two parts. As before, and this is a standard procedure before every instrumental passage in a chant, the last two units of a cadential verse are marked 'give' and 'reply' respectively. There is also a slowing down in tempo at the end of the cadential line.

The drum and cymbals formula to be played here is the ' strike two, without reply'. Since there is no other indication it is assumed that it is to be played in the 'without rebound' mode.

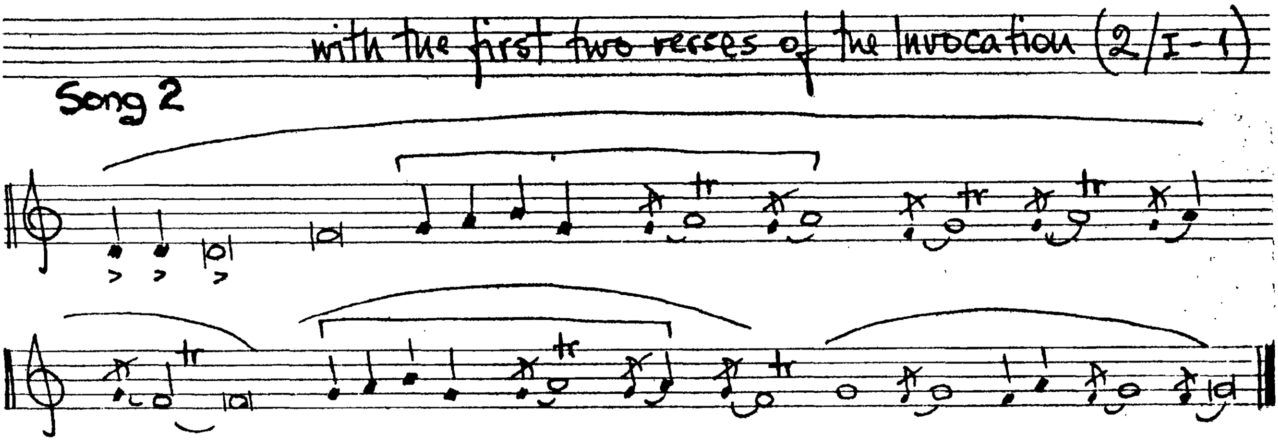
The second time that this fomula appears, which is after the eight verse, it is not explicitly stated but simply indicated by the words 'as before' (gong bzhin). Every time during the interludes the thigh-bone trumpets play the 'send two' call.

Song 2

The tonal material in this short song which accompanies the Invocation is the same as in Song 1, but -

the modal organization is different.

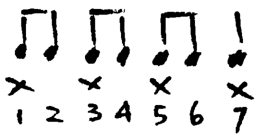
Although the openings are similar in these two chants, the repeated motive G-A-B-G-A quickly shifts the centre of attention around A. The piece surprisingly ends rather abruptly on the fourth.



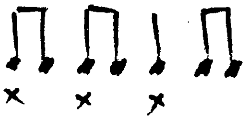
*

1/III-4

After the instrumental passage ending the chant above we have recitation in the following rhythmic pattern:



The caesura after the tshig-rol is realized 1 2 3, 1 2 3. Two verses before the next tshig-rol in 1/III-6, the rhythmic pattern changes to



This also happens in 3/I-1. The main intonation pattern of the formula is abandoned at these points and a slight rallentando occurs.

3/1-2
After the caesurae indicated [•] and realized 1 2 3, 1 2 3 there follows the 'thunderous beating' ending in one sbram and followed by 1 2 3. The thigh-bone trumpets then play the 'send four' call.

3/1-4
Like 3/1-2 but ending with the 'lotus round' (pad-'khor). The thigh-bone trumpets do not play here.

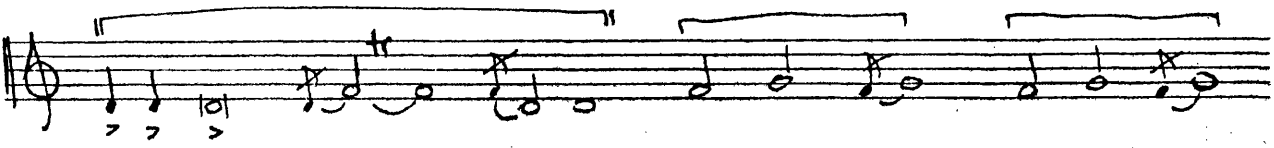
The passage is followed by the recitation of cake-offerings mantras (gtor-sgnags) during which the shawms play Song 3 (q.v.). The ritual directions say (3/II-5): 'The cake-offerings mantras are recited three times. The inner and outer offerings are bestowed. The desired task is entrusted (to the protector)'.

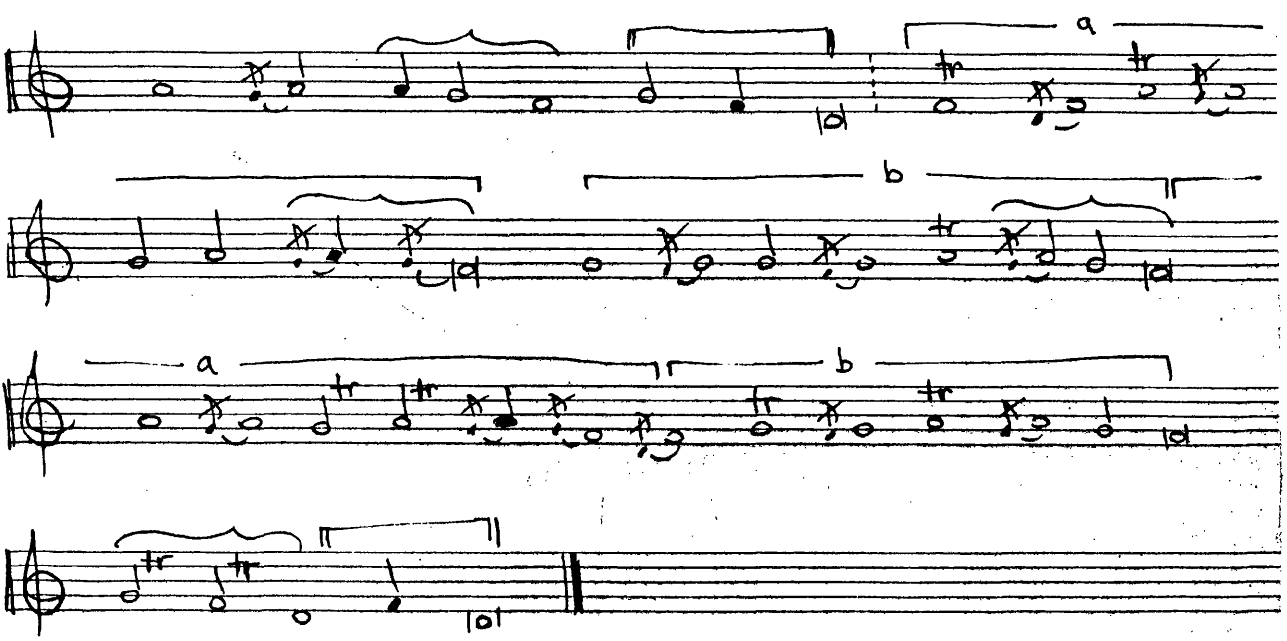
Song 3

It is remarkable how a very clear structure has been achieved in this song, with the use of such reduced tonal material; only four notes are used.

The song is made of two main sections, both ending on the same cadence (G-F-D). The second time, this cadence is enlarged with a phrase which is structurally a re-statement of the opening motive of the song (D-F-D).

Song 3 3/I-5





*

The Offerings chant (mchod-dbyangs) score reproduced in 4/I-1 of the Additional Material is not part of the original score, but it has been reconstructed on the basis of other similar scores in my possession, the text and the recorded version.

This is a chant in its own right, but its recitative character is so strong that its simple audition will not make clear its real nature to the unexperienced ear. This is reinforced by the fact that we can find here two words (tshig) per unit, but the introduction of fill-in syllables (tshigh-lhad) in its structure makes it definitely a chant.

The indication 'a little extended' (cung-zhad rgyang) refers to tempo and is slight rallentando. There is in this case a strong drum beat on the preceding syllable.

The thigh-bone trumpets play a short 'send four' call starting at the end of the ninth verse.

The cadential verse presents an interesting case of extension. All structural lines in this chant possess six units. The cadential line has one extra unit obtained by splitting the two segments appearing on every fourth unit of each line; viz. (ba ya) into (ba ya). This is performed at a slower tempo and the drum beats are indicated 'loud'.

The chant ends with the 'strike three with reply' formula.

*

3/II-1

Recitation in the usual manner

*

5/I-1

The following chant (6/I-1), has two unusual features worth noticing: the irregular line structure and the instrumental treatment of the cadential line.

The second line is augmented with two extra units in 6/II-1; this is emphasized with a 'drum loud' indication in the score and a rallentando in the interpretation of that unit. The third line is similar to the first and the fourth to the second.

In the last line, the last six units are accompanied by cymbals' strokes. These are organized in two groups of three strokes each; the first group is played loud and the second soft. The customary 'drum gives the signal' and 'cymbals reply' precede these groups. It follows twenty one strokes of drum and cymbals and one byas; after that we have 1 2 3 and the recitation is resumed.

*

5/I-2

Recitation in the usual manner.

*

8/I-1

Each of the five verses constituting this chant is preceded by the mantric syllable hum, which does not appear in the original text.

We find parallelism in the structural lines except in the cadential line where the last unit is missing. The indications found are 'raising a little' (cung-bteg) in the unit preceding the one marked 'drum lound; extended' (rnga che rgyang). The raising of the voice can be clearly heard in the recording.

8/II-1

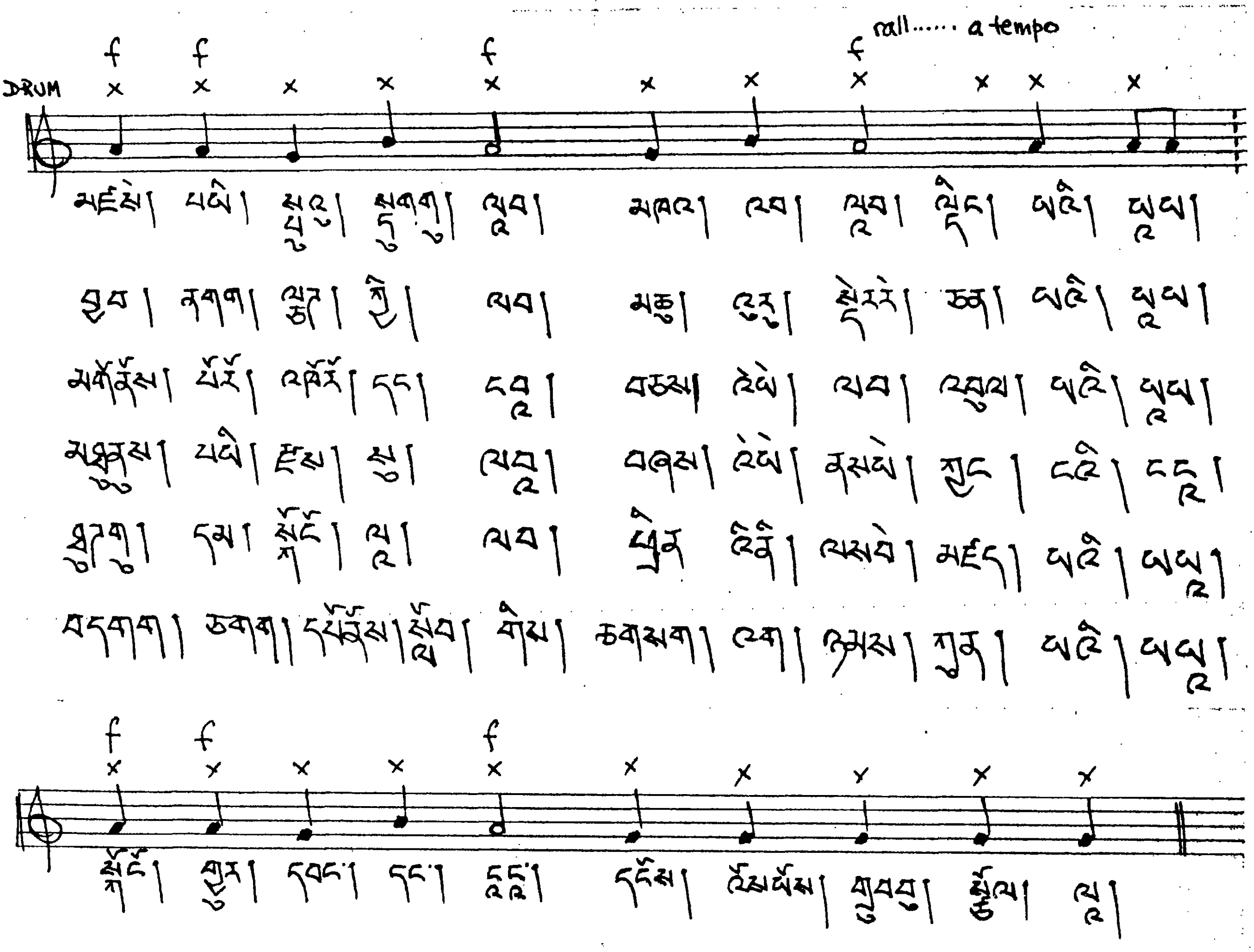
This chant presents an augmentation in the first structural line; this is done by adding extra tshig-lhad units to the sixth and seventh syllable of the verse. The other lines repeat regularly.

*

10/I-1

The two accented units at the beginning of each structural line are marked 'drum loud'; the slight rallentando at the end of each structural line give this chant, in fast tempo, its peculiar character.

This is the only chant in the whole of our ceremony where we can attempt a transcription, though pitches are not accurate.



*

9/I-4

Recitation is resumed in the usual manner.

*

12/I-1

As in 8/I-1 every verse is preceded by the mantric syllable Hum, which does not appear in the original text. The indications found are: 'drum loud; extending' (rnga shed cher rgyang), followed by 'alittle soft' ('bol tsam) in the next unit; this indicates a descending melodic movement.

*

11/III-5

Recitation is resumed in the usual manner.

*

14/I-1

This chant is presented here in a middle length version. Its first verse starts with the syllable kye.

The four structural lines of the chant are similar; there is a drum and cymbals interlude at the end of the second line. The formula here indicated is the 'strike three, with one sbram, without reply' in the 'great rebound' mode; however two sbram's are performed in the recording. The chant ends with the 'strike three abbreviated, with one sbram (c.f. p.170)

The 'continuous reversal'(gyin-ldog) indication is obscure and I could not determine its exact meaning. It is explained rather enigmatically elsewhere as follows: 'The drum-stick strikes somewhat loudly and the hand face upwards, is placed a little towards the right of the belly. Study this by always looking carefully and recognizing it'.

13/III-1

Recitation is resumed in the usual manner.

*

16/I-1

A chant of regular structure. Nospecial indications appear in the score but in the recording it is performed as if the fifth word of each structural line was marked 'drum loud; extending' and the seventh 'drum loud'.

*

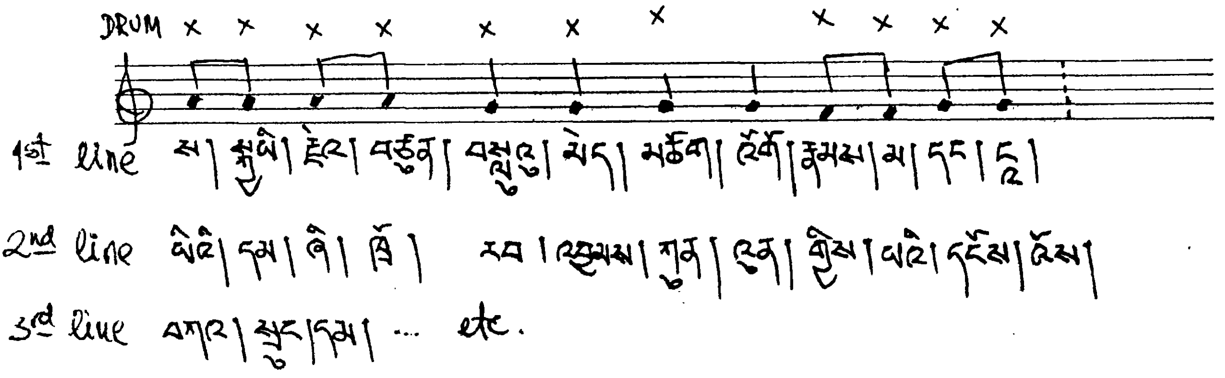
15/III-6

Recitation is resumed in the usual manner. I have indicated in the Additional Material at appropriate places all tshig-rol and caesurae (page 17, folios II and III).

*

18/I-1

An unusual chant where units are beaten at an uneven tempo; the following could be a transcription of the structural line of this chant.



*

17/III-6

Recitation is resumed. In 19/II-3 there is one stroke together with the last recited syllable followed by: sbram 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3. The conch-shells play the 'send three' call. All tshig-rol and caesurae are indicated on the Add. Mat. In 20/I-2, after the cadence the caesura is realized 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 8 9. Then the 'strike three, with reply' formula is played, which serves as an introduction to the chant of Confession that follows.

The preceding passages are typical of those found during recitation. Notice that there is always a slight rallentando before the byas of the instrumental formulae when played in the 'without rebound' mode; this helps the comprehension of its rhythmic structure.

*

21/I-1

The only special feature shown by this chant of Confession is the unusual pause after the sixth unit of each structural line; pauses of this kind generally occur at the end of such lines.

*

21/I-3

This chant, the bskang-gso proper has a structural line consisting of two verses. The performance does not follow the score strictly in the first structural line. For instance in 21/III-2, gshags is indicated 'drum loud; exten-

ding', but the loud stroke is heard in the following word span. But from the second structural line onwards the pattern stabilizes. The melodic indication bteg=raise and 'bol=descend are clearly performed.

A very unusual feature in the usage of the tshig-lhad appears in 20/III-4 and IV-1 where the extra syllables tso and tsho are used in clear contradiction with the implicit rules of usage of these extra syllables (compare Appendix I)

*

20/III-1

Recitation is resumed. There is a hiatus in the recording at this point from 20/III-5 to 22/I-3 . In 22/I-3 a new section the Incitation to perform the wrathful activity is taking without a break.

*

22/III-5

After the 'strike nine', which follows the last verse in this line, and is realized: 1 2 3, 1 2 3 4 5 6 7 8 9, 1 2 3 an instrumental passage is played. It has been notated in page 23 of the Add. Mat. The shawm song 4 played here has proved impossible to transcribe from the recording since it is masked by the other instruments.

All this is followed by recitation of the cake-offerings mantras to Shasana (a deity of Mahakala's entourage). These mantras are not found in the text; their recitation is accompanied by the beating of the drum.

Next is heard the 'strike two, with reply' formula in the 'great rebound' mode, which serves as an introduction to the Praises that follow.

23/I-1

This chant, a Praise attributed to Rinchen Zangpo is the one mentioned in p.142 . It is interesting to notice that the text in 22/III-7 is marked: 'the ferocious voice of the tigress'.

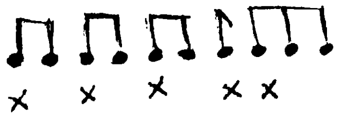
In this chant a new melodic feature appears; it is the 'descend-rise' (mnan-bteg).

*

After a brief recitation we come to the chant on 25/I-1 which presents no special features worth noticing.

*

Recitation continues. In 24/II-3 a verse has ten syllables in a section of nine syllable verses. The rhythmic pattern is as follows:



*

25/II-1

This chant just as the ones in 27/I-1 and 27/II-1 were not found in the original chant-score. They have been reconstructed on a similar basis to the Offering chant found in 4/I-1.

These three chants present similarities in style: scant use of fill-in syllables which emphasizes the recitative character of these chants; unexpected changes in tempo and the use of cymbals on certain 'units' in a fashion resembling the tshig-rol procedure (q.v.) in recitation.

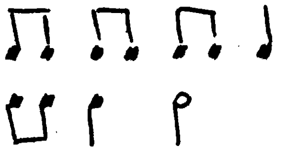
*

In 24/II-3, although the section is heptasyllabic the last verse has ten syllables and the three preceding ones, nine syllables each.

In page 26/I the *hum* and *bhyoh* are not recited.

26/II-1

This section in heptasyllabic verse is recited in a monotone in the rhythm described above for this meter, but each verse is accompanied by rings of the bell.

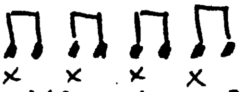


metrical rhythm

bell

The last verse ends in a bell tremolo (*dril-bu rgyun-dkrol*).

28/I-1

The next section is attacked immediately. It consists of a Tibetan transliteration of Sanskrit mantras. These mantras are read, each monk in the assembly keeping his own pace. The bell keeps to a steady pattern of strokes where every second one is accented () and it accompanies the end of the recitation with a tremolo.

28/I-5

These are the Verses of Good Fortune (*bkra-shis*). It is in endecasyllabic metre, the bell rings every two other verses for two full verses.

28/I-10

In the final Prayers (*smon-lam*) the same process occurs; the bell rings every two other verses for two full

verses. This time the section is heptasyllabic. This part and with it the ceremony end with the ringing of the bell and the beating of the hour-glass pellet drum (<u>damaru</u>).

*

CONCLUSION

On general compositional procedures utilized

In the setting to music of a ceremony, the text is all important and it remains the predominant unifying factor. This text is subjected to various compositional procedures: if it is in prose it is generally read; if it is in verse, it can either be recited or chanted.

If a text is recited, an intonation formula will be applied to a verse or a set of verses. Intonation formulae consist of a tenor and a cadence; sections are separated by caesurae and are usually preceded by a verse treated with the 'cymbal with every word' (tshig-rol) procedure.

If a textis chanted, intercalary fill-in syllables are introduced. The monosyllabic utterances which I have called segments (either words or syllables in the restricted sense used here) are grouped into units initiated by a drum beat, and intonation patterns are applied to these segments. These patterns are indicated in notation by 'snake strokes' and by other indications like 'raise' (bteg), 'soft' ('bol), etc. They appear to correspond to the compound melodic types mentioned in the RT (see p. 61) which also suggests in page 71 that there are rules for the application of these basic melodic types; however it has been impossible to determine these rules with precision. It appears that certain phonetic features are particularly suitable to the application of a determined melodic type, but I cannot see how this applies here.

Tempo

In recitation, a steady pace is kept, altered only by a rallentando in the verse preceding the cadence.

In chant as a general rule, all units are of approximately equal duration. But this is not always so, the number of segments per unit and the particular intonation patterns applied to segments may lengthen the duration of a unit. Sometimes a rallentando will be indicated with the word 'extending' (rkyang). In RT, the terms 'fast' (myur) and 'slow' (dal) are used to refer to tempo.

Dynamics

Dynamic indications are found only in reference to drum playing. Although there exists the natural dynamic variation implicit in chanting, there is not a conscious appraisal and utilization of dynamic variations in the performance of a chant.

Gestures

Gestures associated with musical performance can be: quironomic indications for intonation patterns (represented in the score by 'snake strokes' and realized by the Master of Chant with his drumstick); cues to interpretation (like the 'drum gives the signal', rnga rda sprad); gestures which are an integral part of the interpretation of a particular musical element (like the 'lotus round').

Form

In recitation, form is determined by the metrical structure, i.e. the number of syllables per verse.

In chants, it is the recurrent structural line composed of words and extra syllables that which provides the organizing formal principle.

In instrumental passages, the various drum and cymbals rhythmic formulae are the centre around which a piece is organized.

Style

Stylistic criteria appear to be bound up with liturgical categories and ritual activities.

Notice the choice of different drum and cymbals caesurae in the different parts of the ritual (three strokes during the Invocation, but five and nine during the 'entrusting the protectors to their work' and so on.

Chants addressed to the main protectors are of a grand and ceremonious character and the drum and cymbals formulae used there tend to be in the 'great rebound' mode (2/I-1, 23/I-1), whereas in chants dedicated to the minor protectors their recitative character is more apparent and the formulae used are simpler.

The 'thunderous beating' is heard whenever an offering is made; there are references in the RT in page 127 to the continuous rolling of the cymbals during the offerings. The RT also refers to particular ways of drumming according to the four ritual activities. and this is perhaps the most important element in defining style.

Interpretation

Interpretational criteria are related to the concept of transition or boundary (mtshams) between structural elements.

These elements and the transitions from one to another should be clearly realized and performed. The RT is particularly helpful in elucidating which are this elements and in pointing out attention towards them, providing criteria to judge a composition or an interpretation.

The main obstacle to the understanding of any music is the lack of knowledge of the implicit assumptions of such a music. Any attempt at judging a music without knowledge of its musical elements and aesthetical tenets is bound to fail.

To arrive at a satisfactory musical performance it is necessary to interpret those elements, to play them correctly and to emphasize, if one so wishes, their relative balance to bring about the desired stylistic result. Here the notion of boundaries between different musical elements is of fundamental importance. There are dynamics boundaries to be traversed like the transitions from soft to loud or articulatory boundaries to be clearly realized like the transitions from word to fill-in syllable, etc.(c.f. p. 66). These boundaries define musical elements and the way the transition from one to the other is performed, determines the correctness of a performance.

For this reason no valid judgement can be made by outsiders of a particular musical tradition until the elements of that music have been identified and their accepted usage fully understood.

The great usefulness of the Treatise on Music and its relevance to the musical practices not only of the Sakyas but possibly of other sects as well, lies in the fact that

it indicates which are the important musical elements and how they are to be realized, furnishing us in fact, with ready criteria to judge a composition and its interpretation.

*

Appendix I

The phonetic shape of intercalary syllables (tshig-lhad)

From an analysis of the chants, two clear categories of tshig-lhad make themselves evident: syllables whose phonetic shape is determined by the final sound of the preceding word; and syllables whose function is to provide fill-in units for the structural lines.

Syllables in the latter category are not modified by their phonetic environment; they usually include the sounds ལ་, ལེའི་ and བལ་, in segments not belonging to the units that include words of the text.

In considering syllables whose phonetic shape is altered by their environment, and especially thr final letter of the preceding word, certain guidelines ,if not strict rules, make themselves apparent in the use of tshig-lhad.

In most cases the final letter of a word (tshig), appears as the main consonant of the following tshig-lhad; its vowel sign will be the same as in the word.

If the final are ང་ or མ་ (which produce palatalization of the preceding vowel) the vowel of the tshig-lhad will be likewise modified.

For instance:

ཚོགས། → གོ། ; ནག། → ག།

སྐྱུང། → ངུ། ; མཐིང། → ངི།

གསུམ། → མུ། ; དམ། → འམ།

གཏོར། → རོ་རོ། ; འགྱུར། → རུ།

but:

མཛད། → དེ། ; པད། → དེ།

ལས། → འེས། ; དངོས། → འོས།

The case of final ལ་ is ambiguous, since it does not produce palatalization in many Tibetan dialects. This ambiguity is represented in the choice of vowel for the <u>tshig-lhad</u>.

འགལ། → ལ། ; སྤལ། → ལེལ།

Final ན་ produces both nasalization and vowel modification, but only the latter is found affecting <u>tshig-lhad</u> vowels.

བསྟན། → འེན། ; མགོན། → ནོས། ; ཀུན། → ནུནུས།

If there is no final consonant, the choice of consonant for the following <u>tshig-lhad</u> will be restricted to either བ་, ཝ་ or འ་ with the corresponding vowel sign.

པོ། → འོཝོ། ; ཛི། → ཝི། ; ཉི། → འི

མ། → འབའ།

Sometimes the use of a simple technique of alliteration explains many of the anomalies in the guidelines to the constructing of a fill-in syllable based on the final letter of the preceding word.

For instance:

ལྦབ། འཁྲུལ། ལྦུལ།　　8/III·1

རྫས་ཚོ།　　8/I·4

མཆུ། འདུ། སྟེར་རེ།　　10/I·2

པོ་རོ། འཁོ་རོ།　　10/I·2

The case ཇ། རོ་རོ། (2/II-1) is interesting; rdo-rje is phonetically realized as dor-je, hence the r is taken for a final of the word dor and the tshig-lhad is chosen according to the standard procedure; i.e. repeat the final consonant with the vowel of the preceding word.

*

Appendix II

The usage of intercalary Syllables

In order to illustrate the usage of intercalary syllables I have reproduced below, three different versions of the same chant. They all are found in the original chant score, part of which is presented in the Additional Material. The text of the chant is in 13/II-6 and the medium-length version of it (reproduced in 14/I-1) is the one included in the recorded ceremony.

This chant is known as the so (སོ་) after the third word of the first verse of the text.

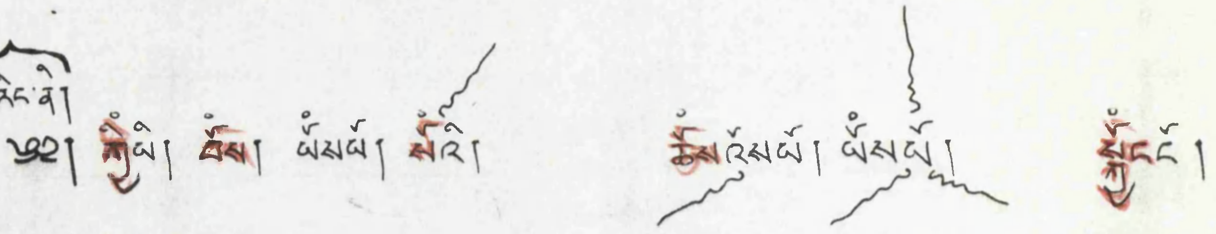
The so, long version (so ring), is reproduced in the top line, the middle-length version is in the second line and the so, short version (so thung), is in the bottom line.

As the words of the text are the same for all the three versions, I have arranged them so that they correspond and thus the usage of intercalary syllables becomes clear.

It may be noticed that the long version does not necessarily include more intercalary syllables; extension in this case is obtained through a more elaborate segmentation of units (compare the more simple segmentation of the short version), and through a slower tempo in performance. In fact the middle-length version is the more elaborate of all as regards the inclusion of intercalary syllables.

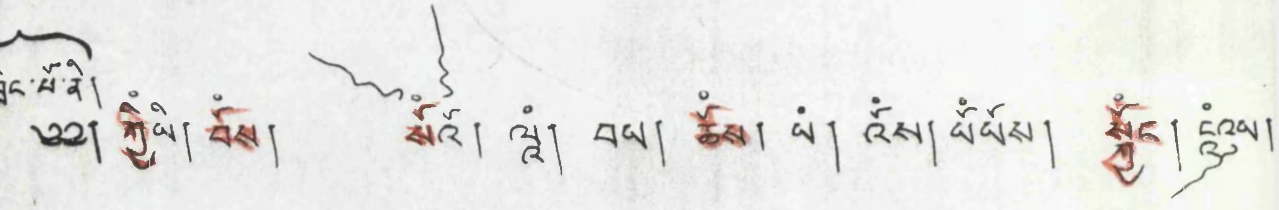
The distinction between a long, a short and a middle-length version lies not so much in the actual length of a piece but in its overall stylistic character.

མོ་རིང་ནི།



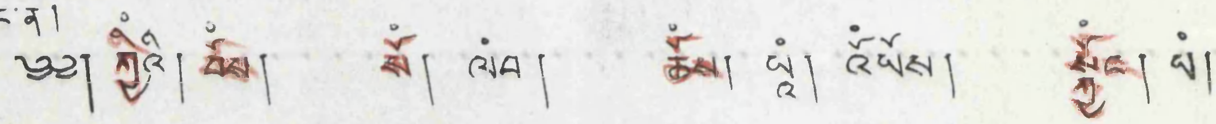
KYIyi/BOS/ yosso/SO'o/ CHOS'osyo/yosyo/ SKYONGngo/

འབྲིང་པོ་ནི།



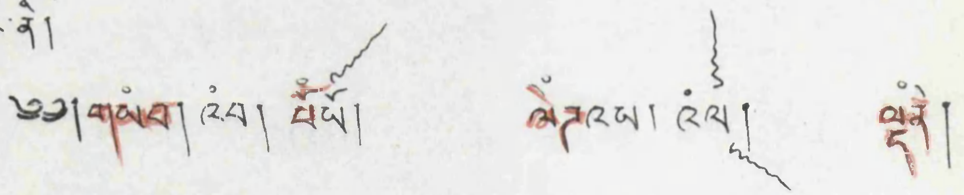
KYIyi/BOS/ SO'o/ la/ baya/ CHOS/ya/'os/ yoyos/ SKYONG/nga'
a a

མོ་ཐུང་ནི།



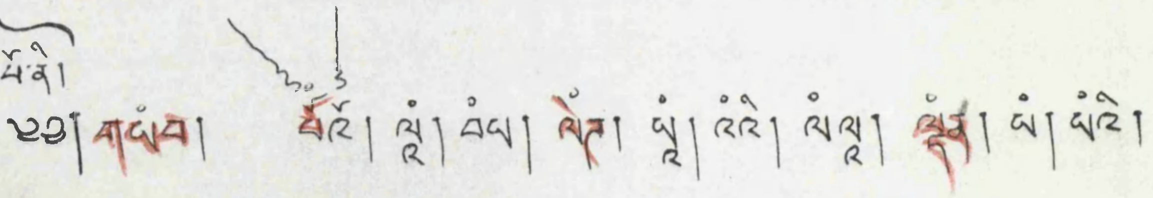
KYI'i/BOS/ SO/ lab/ CHOS/ ya/'oyos/ SKYONG/ ya/
a

མོ་རིང་ནི།



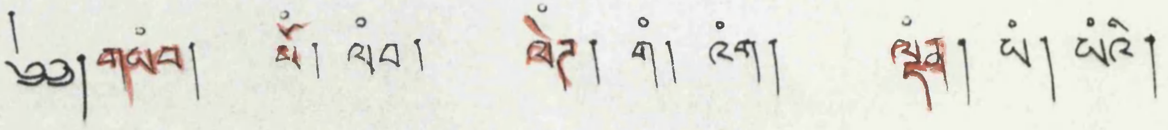
GYAB/ 'ab/ POso/ LEGS'aya/ 'ala/ LDANne/

འབྲིང་པོ་ནི།

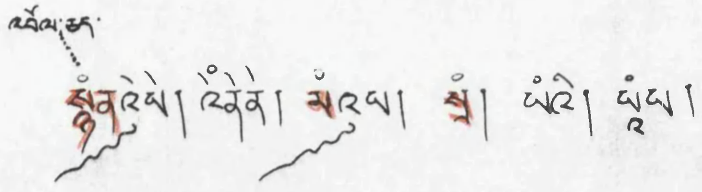


GYAB/ PO'o/ la/ baya/LEGS/ya/'a'i/lala/ LDAN/ya/ya'i/
a a a

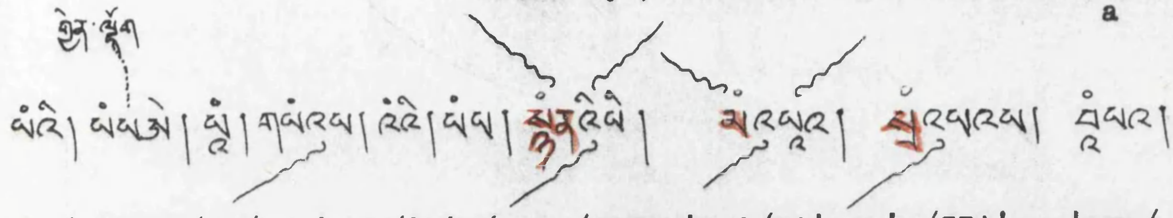
མོ་ཐུང་ནི།



GYAB/ PO/ lab/ LRGS/ ga/ 'ag/ LDAN/ ya/ ya'i/

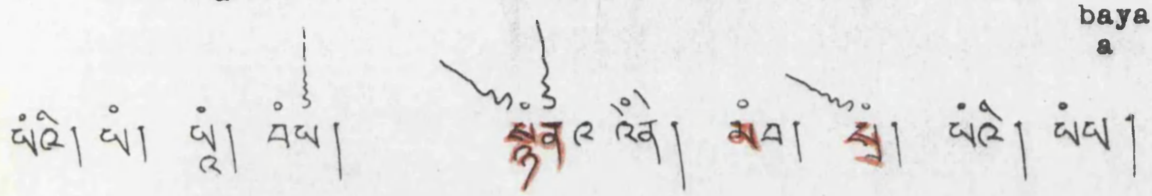


SNYAN'eye/'enene/MA'aya/SRA/ya'i/yaya/
a

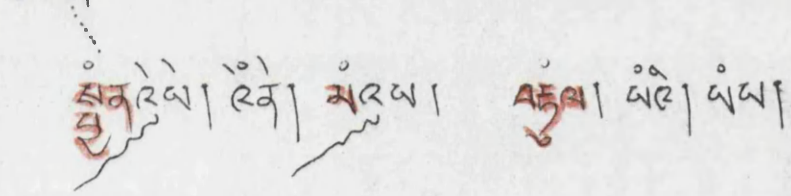


ya'i/ yayae/ya/gya'aya/'a'i/yaya/SNYAN'iyi/MA'aya'a/SRA'aya'aya/
a a

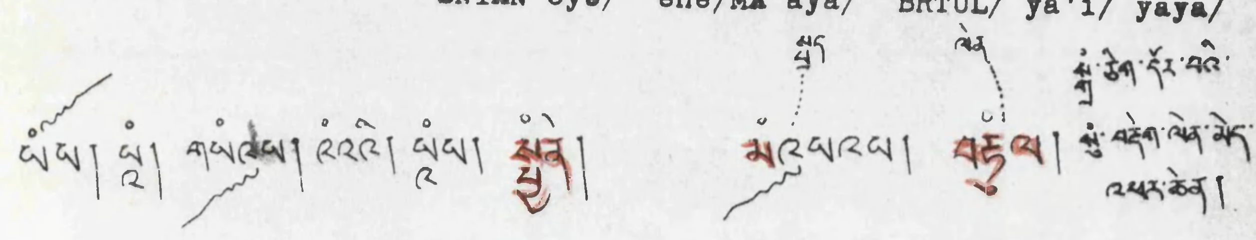
baya'a/
a



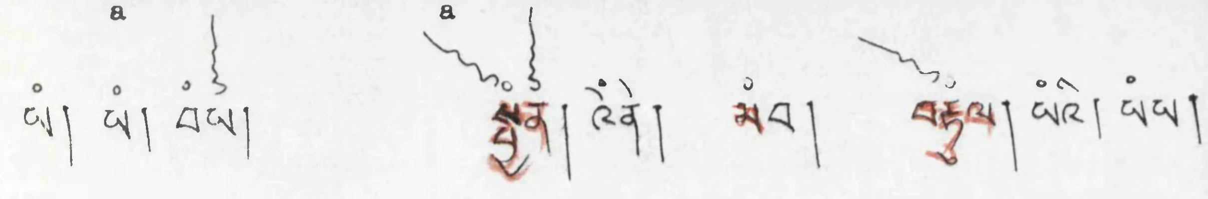
ya'i/ ya/ ya/ baya/ SNYAN'a'ene/ Maba/ SRA/ ya'i/ yaya/
a



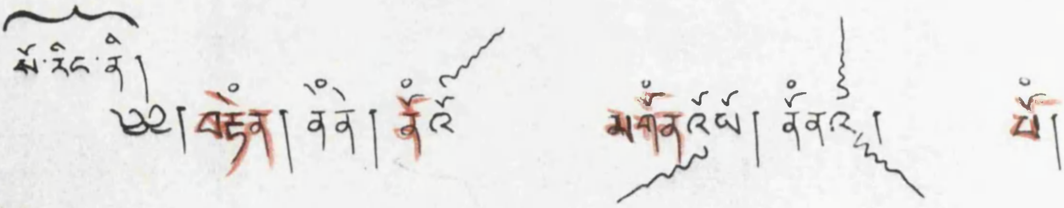
SNYAN'eye/ 'ene/MA'aya/ BRTUL/ ya'i/ yaya/



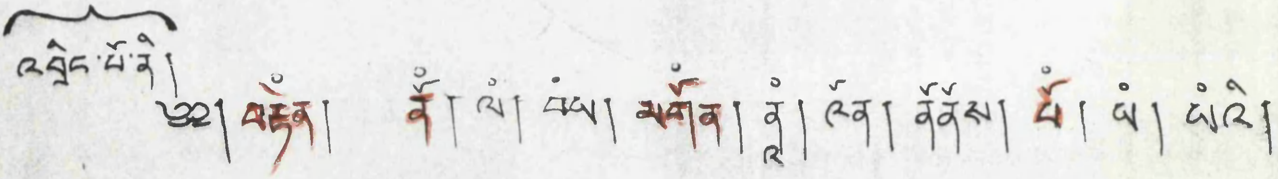
yaya/ ya/gya'aya/'a'a'i/yaya/SPYANne/ MA'aya'ya/ BRTUL/
a a



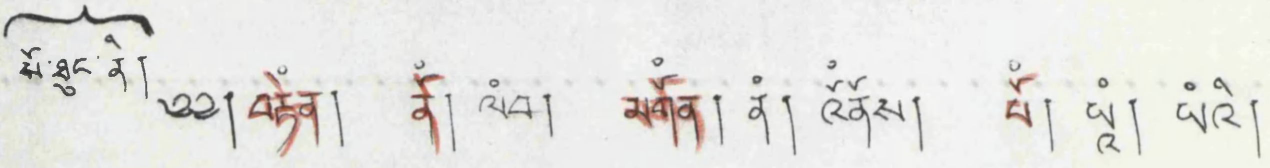
ya/ ya/ baya/ SPYAN/ 'ene/ MAba/ BRTUL/ ya'i/ yaya/



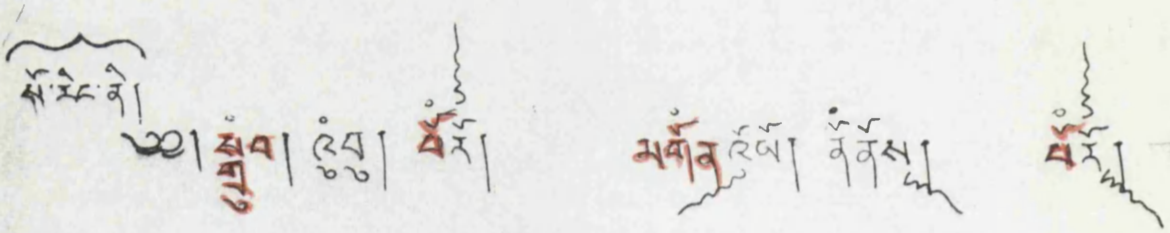
BRTEN/ nene/ NO'o/ MGON'oyo/ nona'/ PO



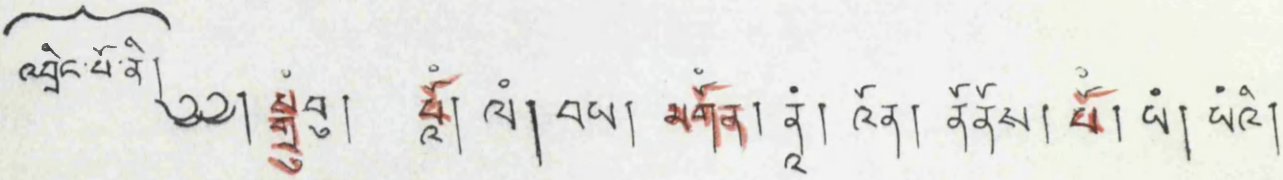
BRTEN/ NO/ la/baya/MGON/ na/ 'on/nonos/ PO/ ya/ ya'i/
a



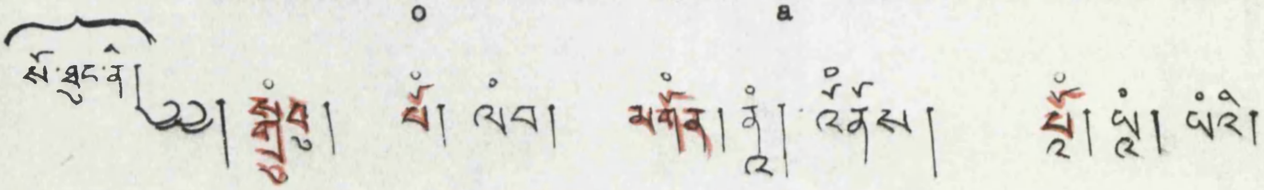
BRTEN/ NO/ laba/ MGON/ na/ 'onos/ PO/ ya/ ya'i/
a



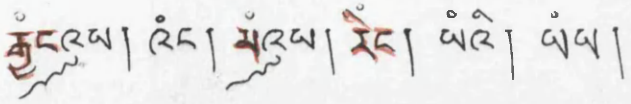
SGRUB/ 'ubu/ POro/ MGON'oyo/ nonos/ POro/



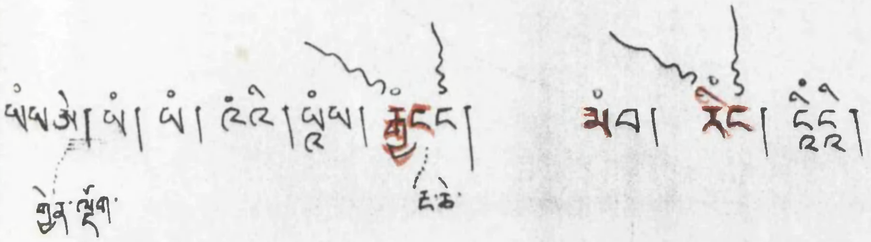
SGRUBbu/ PO/ la/ baya/ MGON/ na/ 'on/ nonos/ PO/yo/ ya'i/
o a



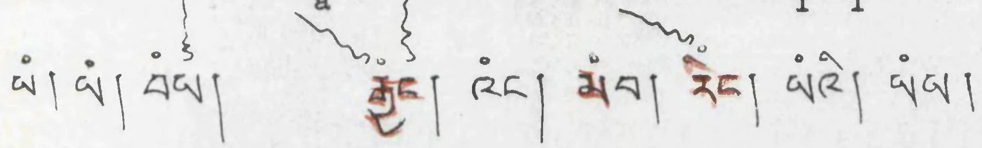
SGRUBbu/ PO/ lab/ MGON/ na/ 'onos/ PO/ ya/ ya'i/
a o a



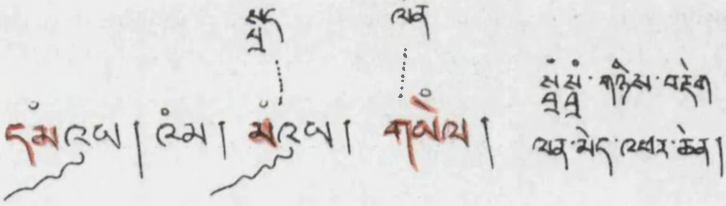
RGYANG'aya/'ang/MA'ya/RING/ya'i/yaya/



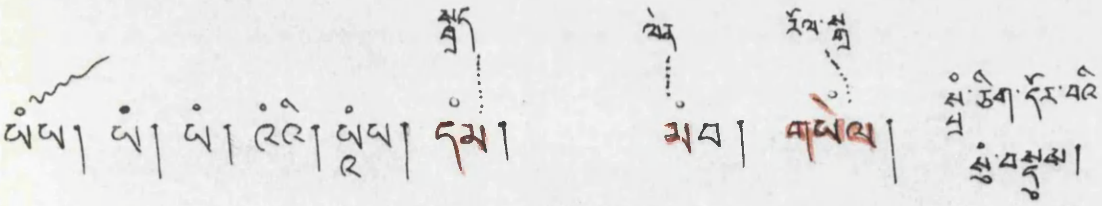
yayae/ya/ ya/'a'i/yaya/RGYANGnga/MAba/RING/ngingi/
a 1 1



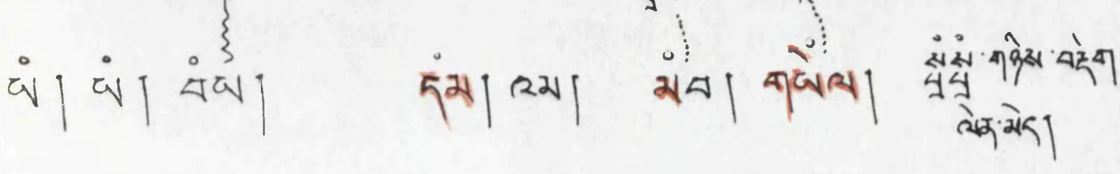
ya/ya/ baya/ RGYANG/'ang/MAba/RING/ ya'i/ yaya/



DAM'aya/ 'am/ MA'aya/GYEL/



yaya/ ya/ ya/'a'i/yaya/DAM/ MAba/ GYEL/
a



ya/ ya/ baya/ DAM/ 'am/ MAba/ GYEL/

Appendix III

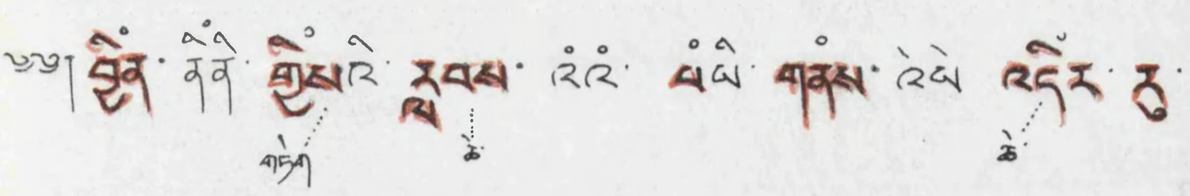
Reduced Notation

The strong recitative character of Tibetan chants and their clear structure based on a line comprising the <u>words</u> of the text and fill-in syllables, becomes evident in an alternative type of notation sometimes found in different manuscripts of the same ceremony.

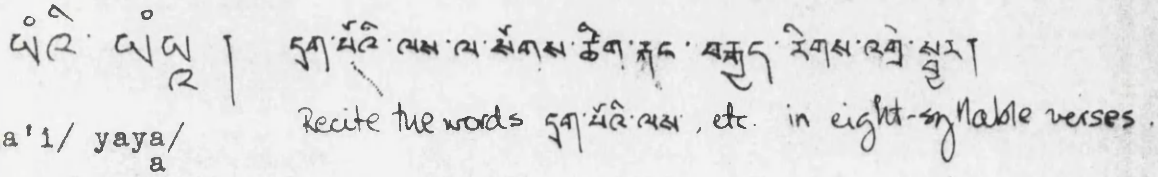
This type of notation shows only one structural line, which consists of the words of one verse (rarely two), and the intercalary fill-in syllables together with the various indications for intonation, dynamics, etc.

Below there are two examples of that type of reduced notation. These two chants belong to the recorded ceremony and appear in the Add. Mat. in full form in 2/I-2 and 4/I-1 respectively.

2/II-2



BYIN/ nini/GYIS'i/RABS/ 'a'a/ PAyi/GNAS/ 'eye/ 'DIR/RU



ya'i/ yaya/
a

4/I-1

༄༅། ཧཱུྃ་ མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་པ་ །

HUM ngo /MGON/ PO/ 'KHOR/ DANG/ BCAS/ PA/ ba-ya /LA/ ba-ya /
U A

བདག་གི་སོགས་འགྱེའོ། རོལ་མོ་གསུམ་བརྡེག་ལན་ཅན།

Recite (the words) བདག་གི་, etc. strike three, with reply

*

Appendix IV

Some remarks on chant

At the time of recording the ceremony and procuring the text and scores here presented, I had not developed a critical attitude towards its performance. Now, in retrospect, applying the knowledge acquired from a through analysis of the piece, I can see that the performance of the ceremony I recorded was not very polished or carefully rehearsed.

All too often one can hear disparate intonation, uneven rhythms and careless recitation;but this performance, inspite of its imperfections serves its function very well, illustrating all aspects of a musical rendition. However, the finer details of intonation in chant are not clearly perceptible, that is why I have included a tape recording of a chant sung solo and out of the context of the ceremony. A score of this chant is reproduced below; it is based of the text found in 2/I-1. The chant is called dad after the first word of the text and the version here described is a long one, hence the name 'dad, long version' (dad ring).

In the first unit the segment हूं is marked 'descending' (gang-bol) and segment अं must be 'sung from the nose; the voice a little loud and rising'. These features together with the 'descending-rising' pattern (mnan-bteg) and the intonation associated with the 'snake atrokes' used in this chant can be clearly heard in our recording.

The problem that we face here, lies in linking the

theory of melodic types, which serves according to the RT, as the organizational melodic system of the chanting, with the determination of the pitches appertaining to the intonation patterns found in actual performances.

SP mentions Shadja (drug-las skyes) and Shadja songs, many of which are to be found in the Buddhist canon. He refers to the recitation of the texts contained therein; but immediately tells us that since the phonetic rules of the Sanskrit language do not transfer easily into Tibetan, this concept does not apply to the musical rendition of Tibetan texts. Therefore there is no way of relating the melodic types (nga-ro) to the interval values determined by the seven 'notes' (svara); (c.f. p. 130).

The unresolved problem remains how to link these melodic types to some pitches which could serve as reference points for the effective interpretation of these intonation patterns in melodic terms.

From the auditory analysis of the pieces here presented it is very difficult to determine accurate pitches. The chant seems to fluctuate in the realm of a cantillation with indistinct intervals half way between recitation and singing; the melodic element is not clearly isolated from other characteristics of an utterance.

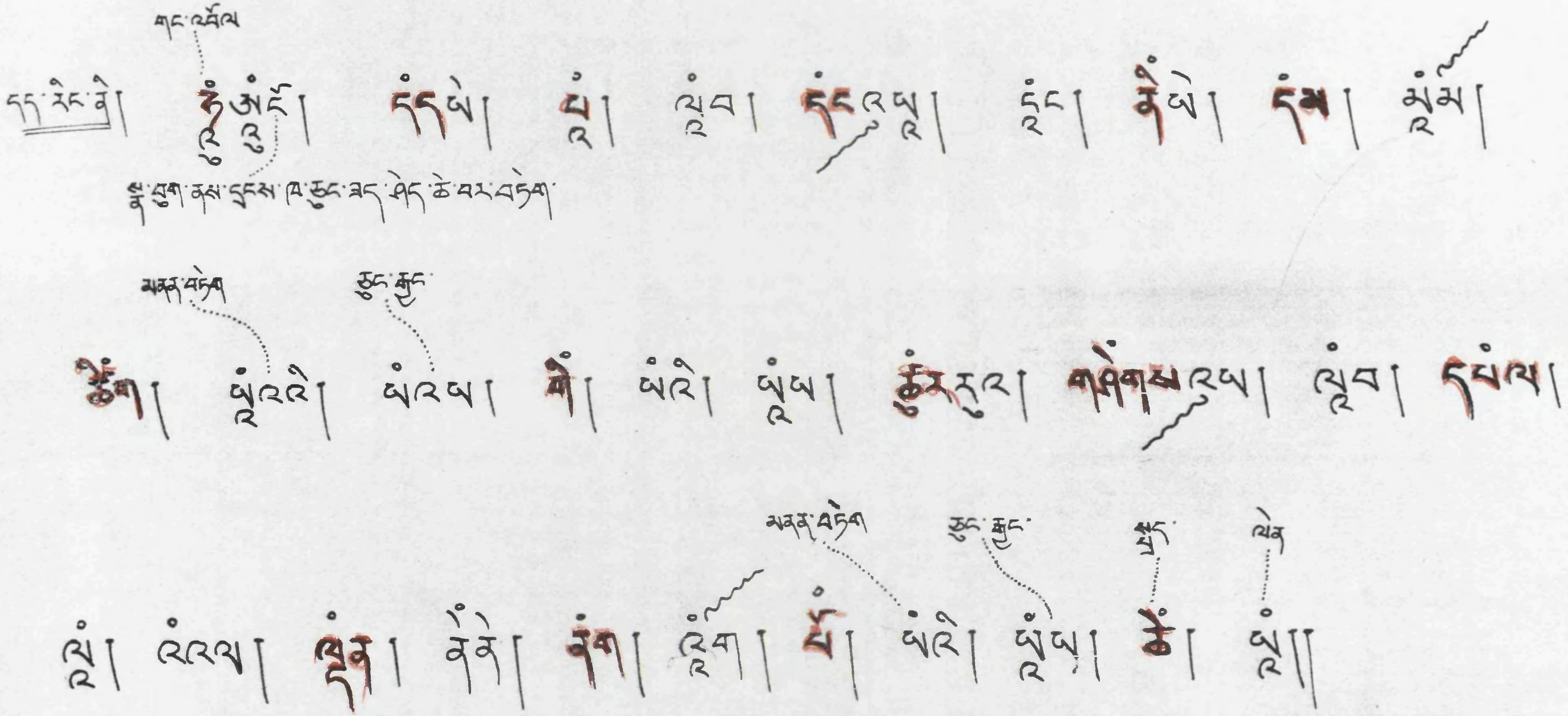
The chant of the Sakyas seems to be at a stage in the process of transition from prosody to singing, where a rendition has the quasi-melodic character that distinguishes it from speech, but has not yet the distinct intervallic value that would make it singing.

The Tibetan system of notation does not provide us with the interval value of the melody; it indicates its general movement: ascending, descending, a quick change, etc. From this it does not follow that exact pitches cannot be reproduced; intonation patterns have a relative pitch value and work in a way similar to that of tone and intonation in languages, transmission is oral and learning is by imitation.

Since chant-scores are no more than an aide-memoire and a norm against which to effect a melodic comparison does not exist, the problem of pitch in Tibetan chant cannot be fully solved at the present stage.

A possible solution would be to make a number of separate recordings of the same set of chants and to establish from their analysis the range and the limits of variation in the performance of similar intonation patterns as realized by the same and different subjects.

*



Biographical Notes

Extense and detailed biographical data on the various lineage of the Sakya tradition can be found in G.Tucci's 'Tibetan Painted Scrolls', Rome 1949.

Here only a brief mention is made of the main characters refered to in KS's commentary to the RT.

-

'Khon-mchog rGyal-po is the first acknowledged founding father of the Sakya tradition. Before him came the 'Khon lineage which is purported to come from the realm of the Gods of the Clear Light ('od-gsal lha); three brother Gods descended to earth and through one woman begat many offspring.

After several generations there was one Gya' spang skyes ('born where the grass meets the rock') who quarrellled with a demon, defeated him and took his wife. From this union a child was born called 'Khon bar skyes ('born during the fighting') who initiated the 'Khon lineage.

The rise of the 'Khon family began in the mid eight century and to this day they are the hereditary heads of the Sakya order. The 'Khon family were the acknowledge propagator of the Old Doctrine (nying-ma), but in the eleven century religious observances in Tsang, laxed and secret tantric rituals were performed in public as entertainment.

Shes-rab Tshul-krims, head of the lineage at the time, convinced his younger brother 'Khon-mchog rGyal-po to go and

study with 'Brog-mi Lotsava a renowned teacher who had met many accomplished yogis in India and translated a number of texts.

'Khon-mchog rGyal-po succeded in his religious endeavours, obtained visions and so felt inspired to found the Sakya Monastery around 1073, in order to spread what was known then as the new teachings (gsar-ma).

Sa-chen Kun-dga' sNying-po was his son and succesor and securely established the Sakya order as a distinct tradition.

Two of his sons bSod-nams Tse-mo and Grags-pa rGyal-mtshan succeded him.

His grandson Kun-dga' rGyal-mtshan (1182-1251) better known as Sakya Pandita was truly a remarkable person and even from childhood showed signs of precocity. He was able to recite Sanskrit slokas without having been taught and feats the like. He recieved teachings from his uncle rJe-brtsun Grags-pa who transmitted to him all the Sakya teachings. He learned the ten branches of knowledge from the most qualified Indian and Tibetan teachers available to him and so obtained the title of Panchen or great pandit.

His renown brought him to the attention of Godan Khan, then the Mongolian ruler of China. He was invited to preach the Doctrine and remained in the court of the Emperor until his death (A.D. 1251). Hence KS's reference to his having benefitted all beings through the agency of the Emperor of China (p. 21).

Sakya Pandita was succeded by his nephew Chos-rgyal Phags-pa who had accompanied him to China and remained there

for a long time after SP's death supervising and encouraging the propagation of Tibetan Buddhism. He was the fifth of the five Sakya founding fathers.

It is said that the great Indian pandit Atisha had prophesied that in Sakya, a great centre of spiritual activity would flourish and that there, seven emanation of Mañjuśrī would appear. The Sakya lineage are said to have fulfiled this prophesy and are sometimes called the Mañjuśrī tradition.

-

Not much is known, as already mentioned, of Kun-dga' bSod-nams the commentator to SP's Treatise on Music. It appears that he was a disciple of bSod-nams dBang-po, the compiler of the musical score here presented; The Great Drum of Brahma.

Tucci says (op. cit. note 97, p.687) that a biography of KS is known to him, but that it has little historical interest.

-

bSod-nams dBang-po (1559-1621), son of Kun-dga' Rinchen; he was a teacher of KS and also his maternal uncle. A biography of his by Kun-dga' bSod-nams, exists. See Tucci op. cit. page 156.

-

Mus-pa Chen, was Mus-chen Sangs-rgyas rGyal-mtshan, mentioned by Tucci op. cit. in note 70, page 683.

-

Grags-pa bLo-gros, ordered the compilation of the musical score written by bSod-nams dBang-po; we couls surmise that he was someone in authority in the family branch of the bzhi-thog residency. Tucci mentions him in op. cit. page 628.

-

Shes-rab Rin-chen, born in 1045, is also known as the translator of sTag-tshang. Highly regarded in the Sakya tradition, his works are often quoted as extremely authoritative.

*

Bibliography

See page 31 for the Tibetan literature concerning music in the Sakya tradition.

The following is a selected bibliography in European languages concerning the topics discussed in this work and does not intend to cover the whole field.

Beyer S., The Cult of Tara. University of California Press 1973.

Danielou A., The Ragas of Northern Indian Music, London 1868.

Das, Sarat Chandra, Tibetan-English Dictionary, Calcutta 1902.

Helffer M., Traditions Musicales des Sa-kya-pa relatives au Culte de mGon-po. Journal Asiatique 1976.

Helffer M., Les Chants dans l'Epopee Tibetain de Gesar d'Apres le Livre de la Course the Cheval. Paris 1977.

Jaeschke H.A., Tibetan-English Ditionary, London 1881.

Lessing F.D., Yung-ho-kung. Stockholm 1942.

Nebesky-Wojkowitz R., Oracles and Demons of Tibet. The Hague 1956.

Nebesky-Wojkowitz R., Tibetan Religious Dances. The Hague 1976.

Nijenhuis, Emmie Te, Dattilam: A compendium of Ancient Indian Music, Leiden 1970

Prajnanananda Swami, Historical Development of Indian Music. Calcutta 1960.

Prajnanananda Swami, A History of Indian Music. Calcutta 1963.

Snellgrove D.L., Buddhist Himalaya. Oxford 1957.

Snellgrove D.L., Hevajra Tantra, Oxford 1957.

Schlaginweit E., Buddhism in Tibet. London 1863.

Vandor I., La musique du Bouddhisme Tibetain. Paris 1976.

Waddell L.A., Tibetan Buddhism. London 1895.

*

NOTES

1. See M. Helffer, "Les Chants dans l'Epopee Tibetaine de Gesar d'Apres le Livre de la Course de Cheval". Paris 1977.

2. Schlaginweit E., Buddhism in Tibet. London 1863.

3. Waddell L.A., Tibetan Buddhism. London 1895.

4. Lessing F.D., Yung-ho-kung. Stockholm 1942.

5. Nebesky-Wojkowitz R., Oracles and demons of Tibet. The Hague 1956. Also, Tibetan Religious Dances, edited by C. von Fürer-Haimendorf. The Hague 1976.

6. Snellgrove D.L., Buddhist Himalaya. Oxford 1957.

7. Beyer S., The Cult of Tara. University of California Press 1973.

8. Vandor I., La Musique du Bouddhisme Tibetain. Buchet/Chastel, Paris 1976

9. Helffer M., Traditions Musicales des Sa-skya-pa relatives au Culte de mGon-po. Journal Asiatique 1976

10. See Biographical notes.

11. The <u>bzhi-thog</u> residency is described by Tucci in Tibetan Painted Scrols, note 92, p.686.

12. Shasāna, a deity of Mahakala' entourage. Could it

be "the black flesh-eater" (Sha za nag-po) mentioned by Nebesky? (Oracles and Demons, page 46).

13. The term brtsam-pa means literally to compose and its primari meaning applies to the composition of a literary text. However in the RT it is used in a wider sense meaning not only the premeditated action of sitting down to compose music or chants, but also the performing and the spontaneous realization of music.

14. This has been explained to me orally as follows. Let ཇ་འཁྱེར་ཤོག us consider a simple utterance (ngag-tsam): 'Bring some tea' ཇ་འཁྱེར་ཤོག The subject matter (brjod-bya) will be the bringing of tea (ཇ་འཁྱེར་བ་)
The immediate necessity (dgos) is that it is understood that we want tea (ཇ་འཁྱེར་དགོས་པ་ཧ་གོ་བ་)
The essential need (nying-dgos) is that tea is obtained (ཇ་ཐོབ་པ)
The connection among these ('brel-ba) is that the essential need that tea is obtained depends on the immediate need that it is understood that we want tea. This in turn, is connected to the subject matter, the bringing of tea which itself depends on the utterance: 'Bring some tea'(ཇ་ཐོབ་པ་ཇ་འཁྱེར་དགོས་པ་ཧ་གོ་བ་ལ་རག་ལས་དེ་བརྗོད་བྱ་ལ་རག་ལས་དེ་ཚིག་ལ་རག་ལས)

15. See for instance བོད་ཀྱི་བརྡ་སྤྲོད་པ་སུམ་ཅུ་པ་དང་རྟགས་ཀྱི་འཇུག་པའི་མཆན་འགྲེལ་མདོར་བསྡུས་ཏེ་བརྗོད་པ་ངོ་མཚར་འཕྲུལ་གྱི་ལྡེ་མིག་ཅེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ། a commentary to Thon-mi

Sam-bhota's Sumcupa and rTag kyi 'jug-pa by bLo-bzang Tshul-khrims; section ཅ$_3$་ ཆ$_{11}$་ page 57, of the edition published in India about 1964.

16. Vandor, op. cit. page 116.

17. Unidentified instrument. The name appears in the Tibetan text transliterated from the Sanskrit.

18. See Danielou A., The Ragas of Norther Indian Music, London 1968, page 26.

19. For this and related grammatical questions refer to bLo-bzang Tshul-khrims op. cit. section ཅ$_3$་ ཆ$_9$་ page 56.

20. See Swami Prajnanananda, A History of Indian Music, Cacutta 1963, for an exposition of the notion of varna in ancient Indian Music. See also Emmie Te Nijenhuis: Dattilam: A compendium of Ancient Indian Music. Leiden 1970.

21. See Miller R.A., Studies in the Grammatical Tradition of Tibet; Amsterdam 1976, for a discussion of the problems of script and phonology in Tibetan language and the question of four vowel signs against five vowels.

22. Here the terms rkang-pa, rtsa-ba and tshig-rkang are interchangable, and are translated as verse. The word tsheg-bar (lit. 'that in between dots') is translated as syllable. Stanza, a grouping of a series of lines with a recurring metre and comprising one main idea, stands for tshig-su bcad-pa or tshig-bcad (Skt.=śloka).

23. Cha-lang, another name for the big-bossed cymbals

sbug-cal. See Sarat chandra das, Tibetan-English Dictionary page 404.

24. kanati, unidentified musical instrument.

25. Compare the idea of 'unstruck' sound (anahat) in Indian Music; (see for instance Danielou A. opus cit.).

26. Rol-mo'i bstan-bcos gcig shes kun grol is the full title of the book. It could be translated as 'The Treatise on Music which once known will free us from all ignorance'. The author is also known as 'jam-dbyangs bSod-nams dBang-po.

27. The relationship between the nine feelings of Indian Aesthetics (nyams; Skt. rāsa) and the four ritual activities (las bzhi) are treated by Sakya Pandita in his mKhas-pa 'Jug-pa'i sgo (The Way of the Wise). There is an Indian edition, Varanasi c. 1972.

28. 'vocal flexibility' (lkog-ma nyed-pa) refers to the cultivation of the voice. Prescriptions concerning this can be found in Chapter III of the RT p. 99 and ff.

29. For the notions of svara and ṣadja see Danielou A. opus cit.

30. The circular breathing is produced by the combination of two different breathing mechanisms: the pulmonic air-stream mechanism and the velaric or oral air-stream mechanism. This is described in more technical terms by D. Abercrombie in his Elements of General Phonetics, Edimburgh 1967, p.32 ff.

'This same combination of two mechanisms is used by some

players of the chanter, and other wind instruments, such as the oboe, which require only a small volume of air in order to play continuously without apparent pauses for breath. The player uses a pulmonic egreesive mechanism most of the time for playing, but when he wishes to replenish the air in his lungs, he changes over to a velaric egressive mechanism for a short while, simultaneously takes a breath through the nose and is then able to return to his pulmonic egressive mechanism.'

31. In the Mahavyuttpati dbyangs translates, among others, the term svara; this seems to agree with the definition of svara as found in early treatises on the theory of Indian music (c.f. Danielou A., op.cit.). This confirms the assumption that the theory of the music used in Buddhist rituals in Northern India at the time of being taken up by Tibetans, was not any different from other forms current at the time. However, the conception of svara as such, has no parallel that we know of, in present Tibetan musical practices although the names of the svaras are mentioned in the Mahavyuttpati.

32. For the role of Rinchen Zangpo in the early Sakya liturgy see M. Helffer's 'Traditions Musicales des Sakyapa relatives au Culte de mGonpo', Journal Asiatique 1976.

33. The text says here snyen-ngag gyis (with a pleasant voice). The term snyen-ngag applies specifically to speech set in meter, but since the words to be said were already in verse, the instruction of Lopön Śaddha: snyen-

ngag gyis glur long may have meant, sing them with a particular kind of voice pleasing to the deity. This is in accord with the notion of the importance of the right intonation in magical rites. Later in the story we can see that Rinchen Zangpo will not succed in summoning the deity until he is able to discover by himself "the awesome roaring voice" and use it to his ends.

34. These verses are part of the Praises to Mahakala that I have recorded. See page 22 of the Additional Material for the text of the Praises and page 23 for the corresponding chant-score. In the version presented although the whole text is given, only one śloka is chanted. Notice the grandiose character of these Praises as opposed to the rest of the chants in the ceremony.

35. A wooden stick, decoratively carved which is clapped to summon monks to the confession ceremony; a symbol of virtuous conduct. See also Vandor, Ivan:'The gandi a musical instrument of Buddhist India recently identified' in The World of Music 1975/1,pp.24-27.

36. It is affirmed among Tibetans that a tantric practitioner of high accomplishment is able to 'obtain' the chief meditational deities merely through the power of sound. This power is of two kinds: one will be able to see the deity whenever one desires (yid-dam 'grub-pa) and one will become the deity itself as the final result of one's practices (lha-'grub).

37. Unidentified tree.

38. Mother and son chants (ma-dbyangs dang bu-dbyangs) refers to related versions of the same chant. They may differ not only in the melody but the text also may be altered.

39. This is a ritual pitting of Rinchen Zangpo's newly-found power against the ruling Bonpos. Putra is a minor deity in Mahakala's entourage.

40. Ther-ma

41. Seminar organized by D.L.Snellgrove at the Scholl of Or ntal and African Studies, 1977; private communication.

42. In Tibetan terms 'to the right of the letter' means to the right hand <u>of</u> the letter; i.e. since letters are facing us, the right hand of a letter would be for Tibetans what we call the left hand of a letter: ཨ་ . In the same way ཨ་ means 'to the left of the letter'.

*

PART III

Edited Tibetan text of Sakya Pandita's Treatise on Music and its commentary by Kunga Sonam

In editing the Treatise on Music and its commentary I have followed the block-print edition mentioned in the foreword. Notice that in the Tibetan text commentary precedes gloss.

I have layed out text and commentary so that it could be referred to easily. Sakya Pandita's text which is in verse has been indented and underlined in heavy rule; quotations from other sources within the commentary are underlined with a broken line and sections are indented and underlined according to rank (e.g. a section underlined with three lines comes under the nearest preceding section underlined with two lines and so on).

The outline in page 13 is actually an index of those sections.

An asterisk (*) before a word refers to textual emendations.

*

༄༅། །དཔལ་ལྡན་དབྱངས་ཅན་མ། །

༄༅། །རིག་པའི་གནས་ལྔ་ལས་བཟོ་རིག་པའི་ཏྱེ་ཐིག་དཔལ་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏའི་གསུང་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཀྱི་རྣམ་པར་བཤད་པ་འཇམ་དབྱངས་བླ་མ་དགྱེས་པའི་སྙན་པའི་སྒྲ་དབྱངས་བློ་གསལ་ཡིད་འཕྲོག་འཕྲིན་ལས་ཡོངས་ཁྱབ་ཅེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ། །

༄༅། །དྷརྨ་ཤྭ་སྨྲྀ་ཀུ་རུ་བཛྲ་ཛྙ་ར་སམྦྷ་ཧྲྀཿ་ཤྭ་དྷྭ་ཡ་པུ་ཧ་
སྭ་མི། །རིག་པའི་གནས་ལྔ་ལས་བཟོ་རིག་པའི་ཕྱི་བྲག་རོལ་
མོའི་བསྟན་བཅོས་ཀྱི་རྣམ་པར་བཤད་པ་འཇམ་དབྱངས་བླ་མ་དགྱེས་
པའི་སྙན་པའི་སྒྲ་དབྱངས་བློ་གསལ་ཡིད་འཕྲོག་འཕྲིན་ལས་ཡོངས་ཁྱབ་
ཅེས་བྱ་བ། །རྗེ་བཙུན་ངག་གི་དབང་ཕྱུག་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། །
འགྲོ་བའི་བླ་མ་ཐུབ་དབང་ཟས་གཙང་སྲས། །དེ་གསུང་མདོ་
སྔགས་བསྟན་པ་དམ་པའི་ཆོས། །སྤྲུལ་མཛད་འཕགས་པའི་ཡུལ་
གྱི་མཁས་གྲུབ་དང་། །བོད་ཀྱི་ལོ་པཎ་རྒྱལ་བློན་ཆེ་རྣམས་རྒྱལ།
།ཁྱད་པར་འཇམ་པའི་དབྱངས་ཉིད་འོད་གསལ་གྱི་ལྷ་རིགས་སྤྲུལ་
ནས་མི་ཡི་ཡུལ་ཕྱིན་ཏེ། །བར་དུ་མ་རིག་ལ་ལོངས་ཐ་མ་རུ།
།ས་སྐྱ་པར་གྲགས་སྐྱེས་མཆོག་ཐམས་ཅད་རྒྱལ། །སྐྱེ་བ་དུ་
མར་སྦྱངས་པའི་སྟོབས་ཀྱིས་ཤེས་བྱའི་གནས་ཀུན་ཐམས་ཅད་མཁྱེན།
།ས་སྐྱོང་རྒྱལ་པོའི་གཙུག་གིས་མཆོད་པས་འགྲོ་ཀུན་རྫོགས་ལྡན་བདེ་
ལ་བཀོད། །དང་དུས་བདེ་གཤེགས་དྲི་མེད་དཔལ་དུ་མངོན་པར་
རྫོགས་པ་སངས་རྒྱས་པའི། །ཐུབ་དབང་གཉིས་པ་ས་སྐྱ་པཎ་
ཆེན་ཕྱོགས་དུས་ཀུན་དུ་རྒྱས་གྱུར་ཅིག། །གཞན་ཡང་གངས་
ཅན་བསྟན་པའི་མངའ་བདག་མཆོག། །ས་སྐྱ་བ་ཡི་བསྟན་
པ་གསལ་མཛད་པའི། །སྐྱེས་ཆེན་དམ་པ་རིམ་པར་ཕྱིན

རྣམས་ལ། །བཀའ་དྲིན་དྲན་པས་སྙིང་ནས་ཕྱག་བགྱིའོ། །
སྙིགས་དུས་བསྟན་པའི་མེ་རོ་གསོ་བ་ལ། །བསམ་ཞིང་སྐྱེ་བ་
བཞེས་པའི་སྔགས་འཆང་རྗེ། །ངག་གི་དབང་པོ་ཀུན་དགའ་རིན་
ཆེན་དང་། །གང་གི་ཞབས་སྲས་འཇམ་དབྱངས་སྐུ་མཆེད་རྒྱལ།
།དུས་གསུམ་རྒྱལ་བའི་སྤྲོ་བསྡུའི་རྩེད་པོ་གང་། །དཀྱིལ་འཁོར་
རྒྱ་མཚོའི་ཁྱབ་བདག་མུས་པ་རྗེ། །མཆོག་དང་ཐུན་མོང་དངོས་
གྲུབ་ཀུན་གྱི་གཞི། །གཅིག་*ཆོས་རྒྱལ་པོ་གང་དེས་བདག་སྐྱོངས་
ཤིག། །འཇམ་པའི་དབྱངས་ཉིད་ངུར་སྨྲིག་བླ་གོས་ཅན།
།གནས་ལྔ་རིག་པ་པཎ་ཆེན་བླ་མ་ཡི། །གསུང་རབ་རྒྱ་མཚོའི་ནང་
ནས་བཟོ་རིག་གི་རྣམ་གཞག་སྟོན་པ་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཡིན། །
གང་དེའི་རྣམ་བཤད་སྙན་པའི་སྒྲ་དབྱངས་འདི། །འཇམ་
དབྱངས་བླ་མ་ས་སྐྱ་པཎ་ཆེན་ཉིད། །ཆོས་ཀྱི་དབྱིངས་ནས་དགྱེས་
པར་འགྱུར་ཕྱིར་དང་། །བློ་གསལ་རྣམས་ཀྱི་ཡིད་རབ་འཕྲོག་ཕྱིར་
བཤད། །ཁོ་བོའི་རྗེས་འཇུག་སྐལ་བཟང་དཔྱོད་ལྡན་རྣམས།
།སྙོམ་ལས་མ་བྱེད་བསྟན་བཅོས་རི་མོར་བྲིས། །འཇམ་དབྱངས་
ཆོས་རྗེའི་གསུང་རབ་དགོངས་དོན་འདི། །ཕྱོགས་བརྒྱད་
ཕྱིལ་ལེ་རང་གཞན་དོན་གཉིས་བསྒྲུབ། །དེ་ལ་འདིར་ཐར་པ་
དང་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པའི་གོ་འཕང་དོན་དུ་གཉེར་བ་རྣམས་ཀྱིས་ནི།

། གཞན་དག་ཅིག་ལ་ལོག་པར་རྟོག་པ་ཚར་བཅད་པའི་ཕྱིར་སྒྲ་རིག་པ་དང་། དོན་ལ་ལོག་པར་རྟོག་པ་ཚར་བཅད་པའི་ཕྱིར་གཏན་ཚིགས་རིག་པ་དང་། སྤྱིར་འདོད་དགུ་མཐའ་དག་དོན་དུ་གཉེར་བ་རྗེས་སུ་འཛིན་བྱེད་བཟོ་རིག་པ་དང་། ཁྱེ་བྲག་ནད་མེད་པ་དོན་དུ་གཉེར་བ་རྗེས་སུ་འཛིན་བྱེད་གསོ་བ་རིག་པ་དང་། བདག་ཉིད་ལམ་ཟབ་རྒྱུས་ཀུན་ཤེས་ནས་ཉམས་སུ་བླང་བའི་ཕྱིར་ནང་དོན་རིག་པ་སྟེ། ། དེ་ལྟར་རིག་པའི་གནས་ལྔ་ལ་མཁས་ཕྱིར་བརྩོན་པར་བྱ་དགོས་ཏེ། དེ་དག་ལ་བརྩོན་པར་མ་བྱས་ན་འཕགས་པའི་མཆོག་དག་ས་ལ་གནས་པས་ཀྱང་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པའི་གོ་འཕང་ཐོབ་པར་མི་འགྱུར་བས་སོ། ། དོན་འདི་ལ་དགོངས་ནས་རྒྱལ་བ་མི་ཕམ་མགོན་པོས།

། རིག་པའི་གནས་ལྔ་དག་ལ་བརྩོན་པར་མ་བྱས་ན། ། འཕགས་མཆོག་གིས་ཀྱང་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་ཉིད་མི་འགྱུར་ཏེ། ། དེ་ལྟ་བས་ན་གཞན་དག་ཚར་བཅད་རྗེས་བཟུང་དང་། ། བདག་ཉིད་ཀུན་ཤེས་བྱ་ཕྱིར་དེ་ལ་དེ་བརྩོན་བྱ། ། ཞེས་པ་དང་། ཆོས་ཀྱི་རྗེ་འཇམ་པའི་དབྱངས་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏ་ཉིད་ཀྱིས་ཀྱང་།

། རང་བློ་ཤེས་བྱ་ཀུན་ལ་མ་སྦྱངས་ན། ། ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ནམ་མཁའི་མཐའ་ལྟར་རིང་། ། དེ་ལྟར་དགོངས་ནས་རྒྱལ་དང་སྲས་ཀྱིས། ། རིག་པའི་གནས་ཀུན་སྦྱོང་ཞེས་ལེགས་པར་གསུངས། ། ཞེས་པ་དང་།

།སྟག་ཚང་ལོ་ཙཱ་བ་ཤེས་རབ་རིན་ཆེན་རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོས་ཀྱང་། །རིག་པའི་གནས་ལྔར་ལེགས་པར་མ་སྦྱངས་ན། །དགྲ་བཅོམ་གྱིས་ཀྱང་ཀུན་མཁྱེན་ཐོབ་མི་སྲིད། །དེ་བས་དོན་གཉིས་མཐར་ཕྱིན་བྱ་བའི་ཕྱིར། །ཀུན་མཁྱེན་ལམ་འདིར་མཁས་རྣམས་བརྩོན་པར་རིགས། །ཞེས་སོགས་མང་དུ་གསུངས་སོ། །དེ་ལྟར་རིག་པའི་གནས་ལྔའི་ནང་ནས་གཞི་འཛམ། གཙོ་བོ་འཛམ། ལུས་སུ་གྱུར་པ་ནི་བཟོ་རིག་པ་ཉིད་ཡིན་ཏེ། །བཟོ་རིག་འདི་ལ་བཟའ་བཏུང་འཚོལ་བའི་རིག་གནས་ཞེས་བརྗོད་པར་བྱེད་པ་ཡོད་ཀྱང་། ཐོས་བསམ་བྱ་བའི་ཡུལ་ཐམས་ཅད་ལ་ཡིད་བཟོར་འཇོག་ཅིང་། ཡིད་བཟོ་ཐོས་བསམ་བྱ་ཡུལ་དུ་མ་འདུས་པའི་རིག་གནས་མེད་པ་དེའི་ཕྱིར་བཟོའི་རིག་གནས་འདིར་རིག་གནས་མཐའ་དག་འདུས་པས་སོ། །དེ་ལྟར་ཡང་གྲྭ་པ་ཤེས་རབ་རིན་ཆེན་རྒྱལ་མཚན་གྱིས། །ཡིད་བཟོ་ཐོས་དང་བསམ་པ་བསྒོམ་པའོ། །ཐོས་བསམ་བྱ་བའི་ཡུལ་ནི་མཐའ་ཡས་ཏེ། །བརྟག་པ་བརྒྱད་དང་རིག་གནས་བཅོ་བརྒྱད་དང་། །དཀར་རྩིས་དབྱངས་འཆར་ནག་རྩིས་གསོ་དཔྱད་སོགས། །སྡེ་སྣོད་གསུམ་དང་རྒྱུད་སྡེ་རྣམ་བཞི་སྡེ། །དེ་དག་བསྟན་དོན་ཞི་གནས་ལྷག་མཐོང་སོགས། །ཡིད་བཟོའི་མཆོག་གྱུར་ཐར་ལམ་ཁྱད་པར་ཅན། །དེ་

ཕྱིར་གནས་འདིར་རིག་གནས་ཐམས་ཅད་འདུས། །ཞེས་གསུངས་ལ། སྤྱིར་བཟོ་རིག་ལ་རྒྱས་པར་ཕྱེ་ན་བསམ་གྱིས་མི་ཁྱབ་ཀྱང་། གཙོ་བོར་བསྡུ་ན། *གྲགས་པ་ཞེས་རིན་གྱིས། །བཟོ་ནི་ལུས་དང་ངག་ཡིད་བཟོའོ། །ཞེས་གསུངས་པ་ལུས་བཟོ་རིག་པ། ངག་བཟོ་རིག་པ། ཡིད་བཟོ་རིག་པ་དང་གསུམ་དུ་འདུས་ཤིང་། དེ་ལ་ལུས་བཟོ་རིག་པ་ནི། ལུས་བཟོ་མཆོག་སྐུ་གསུང་ཐུགས་ཀྱི་རྟེན་ཆགས་ཚད་དང་ལྡན་པ་བཞེངས་པ་དང་། །ལུས་བཟོ་ཕལ་པ་ནི། ཁང་ཁྱིམ་ཁྱད་པར་ཅན་ཁང་པ་བརྩེགས་པ། ཁང་མིག་ལྔ་བརྒྱ་པ་ལ་སོགས་པ་བཟོ་ཡིན་ལ། དེ་དག་ལ་དགོངས་ནས། །ལུས་བཟོ་མཆོག་ནི་སྐུ་གསུང་ཐུགས་ཀྱི་རྟེན། །ཞེས་སོགས་དང་། །ལུས་བཟོ་ཕལ་པ་ཁང་ཁྱིམ་ཀྱི་གཞེངས་དང་། །ཤིང་རྟ་ལ་སོགས་འཕྲུལ་འཁོར་སྣ་ཚོགས་ཀྱང་། །དུས་འཁོར་རྣམ་བཤད་ཀུན་དུ་རྒྱས་པར་བཤད། ཅེས་གསུངས་སོ། ཡིད་བཟོ་ནི་གོང་དུ་བཤད་པ་ལྟར་ཐོས་བསམ་གྱི་ཡུལ་རྣམས་ལ་འཇོག་ཅིང་། དེ་ཡང་། །ལུས་ངག་གཙོ་བོར་བྱེད་དང་མི་བྱེད་ལས། །ལུས་ངག་ཡིད་ཀྱི་བཟོ་ཞེས་གསུམ་དུ་དབྱེ། །ཞེས་སྤྱིར་ཡིད་ཀྱིས་རྟོགས་ནས་ལུས་ངག་ལ་འཇུག་པར་ཁྱད་མེད་ཀྱང་། །ཡིད་དང་འབྲེལ་

བར་ཡིད་ཀྱིས་བསམས་པ་ཙམ་གྱིས་དབང་དུ་བྱས་པ་ཡིད་བཟོ་ཞེས་བྱ། དེ་གསུམ་གྱི་ནང་ནས་འཆད་པ་སྐབས་སུ་བབས་པ་ནི། །སྐྱེ་བ་གཞན་དུ་སྦྱངས་པ་དང་། །མཁས་པ་དུ་མ་བསྟེན་པ་དང་། །རྣམ་པར་དཔྱོད་པའི་བློ་གྲོས་ཀྱིས། །ཤེས་བྱ་ཀུན་ལ་འཇིགས་མེད་སྤོབ། ཅེས་པ་དང་། །དེ་ལྟར་ཤེས་བྱ་ཀུན་ལ་སྟོན་སྦྱངས་མཐུས། །འདིར་ནི་བློ་གྲོས་རྣམ་པར་གསལ་སྤོབ་པ། །དཔལ་ལྡན་དགེ་བསྙེན་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་གྱིས། །ཞེས་ཆོས་རྗེ་རང་ཉིད་ཀྱི་ཞལ་གྱིས་བཞེས་པ་ལྟར་དོན་ལ་མངའ་བ།

འཇམ་དབྱངས་བླ་མ་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏ་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོས་མཛད་པའི་རིག་པའི་གནས་ཀྱི་སྒྲེ་སྒྲག་གསལ་བར་བྱེད་པ་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བྱ་བ་ངག་བཟོ་རིག་པའི་སྒྲེ་སྒྲག་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་སྟོན་པར་བྱེད་པ་འདི་ཡིན་ལ། འདི་ལ་དོན་གསུམ་སྟེ། །ཀླད་ཀྱི་དོན། །གཞུང་གི་དོན། །མཇུག་གི་དོན་ནོ། དང་པོ་ལ་གསུམ་སྟེ། 1 །མཚན་གྱི་དོན། 2 །མཆོད་པར་བརྗོད་ཅིང་རྩོམ་པར་དམ་བཅའ་བ། 3 །དགོས་སོགས་ཆོས་བཞི་བཤད་པའོ།

① དང་པོ་ནི། འདིར་བརྗོད་བྱ་ལྷན་ཅིག་སྐྱེས་ལས་བྱུང་བ་དང་རྐྱེན་གཞན་ལས་བྱུང་བའི་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་སྟོན་ལ། དེས་

གདུལ་བྱ་རྣམས་སེམས་རྒྱུད་བསླབ་པ་གསུམ་ལྡན་དུ་འཚོས་ཤིང་། ངན་འགྲོ་དང་སྲིད་པའི་སྡུག་བསྔལ་ལས་སྒྲོལ་བའམ་སྐྱོབ་པས་ན། གཙུག་ལག་འདིའི་མཚན་ལ་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བརྗོད་བྱ་དེ་ལྡན་གྱི་རྣམ་གཞག་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

།<u>རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བྱ་བ</u>།

།ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

②<u>གཉིས་པ</u>་ལ་མཆོད་པར་བརྗོད་པ་དང་། །རྩོམ་པར་དམ་བཅའ་བ་གཉིས།

<u>དང་པོ་ལ</u>། བླ་མ་མཆོད་པར་བརྗོད་པ་དང་། །ཡི་དམ་མཆོད་པར་བརྗོད་པ་གཉིས་ལས

<u>དང་པོ་ནི</u>། མགོན་པོ་འཇམ་པའི་དབྱངས་ཀྱི་ངོ་བོ་རྗེ་བཙུན་བླ་མ་གྲགས་པ་རྒྱལ་མཚན་ལ་གུས་པས་འདུད་པའི་ཚུལ་དེ་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

།<u>བླ་མ་དང་འཇམ་པའི་དབྱངས་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ</u>།

།ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

<u>གཉིས་པ</u>་ནི། དུས་གསུམ་གྱི་རྒྱལ་བ་རྣམས་ཀྱི་གསུང་གི་རྣམ་འཕྲུལ་ལས་སྤྲུལ་ཤིང་། གསུང་གི་ངོ་བོ་འཇམ་པའི་དོ་རྗེ་གསུང་དབྱངས་ཡན་ལག་དྲུག་ཅུའི་བདག་ཉིད་ཅན་དེ་ལ་འདུད་པའི

རྩལ་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

། རྩལ་བ་རྣམས་ཀྱི་གསུང་གི་རྣམ་འཕྲུལ་ལས།
། བྱུང་བའི་རྡོ་རྗེ་དབྱིངས་ཅན་མ་ལ་བཏུད།

། ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ་ནི། དེ་ལྟར་མཆོད་པར་བརྗོད་ནས་དམ་བཅའ་བ་དེ་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

། རོལ་མོའི་*སྦྱོར་བས་གཞན་ལ་ཕན་པ་ཡི།
། དྲི་མེད་གཞུང་འདི་བདག་གིས་བཤད་པར་བྱ།

། ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

③གསུམ་པ་ནི། གནས་སྐབས་ཀྱི་དགོས་པ། དད་པ་དང་ལྡན་པའི་གང་ཟག་རྣམས་ཀྱིས་དཀོན་མཆོག་ལ་མཆོད་པར་བྱེད་པ་དང་། ཟས་དང་ནོར་འདོད་པས་བཀྲེན་པ་རྣམས་ཀྱི་ཟས་ལ་སོགས་པའི་འཚོ་བ་དང་། ཆགས་ཅན་པ་རོལ་པོ་རྣམས་ཀྱི་ཡིད་ཆགས་ཡུལ་ལ་གསོ་བ་དེ་ཀུན་ཀྱང་། རོལ་མོ་གཉིས་ཀྱི་རྣམ་གཞག་ལ་མཁས་པ་ལས་འབྱུང་གིས། གཞན་ལས་མི་འབྱུང་བ་བརྗོད་བྱ་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་གསལ་བར་སྟོན་པའི་བསྟན་བཅོས་འདི་ལ་འཇུག་པར་རིགས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། དད་ལྡན་རྣམས་*ཀྱིས་མཆོད་པ་དང་།

༩

།བགྲན་པ་རྣམས་ཀྱི་འཚོ་བ་དང་།
།ཆགས་ཅན་རྣམས་ཀྱི་ཡིད་གསོ་བ།
།དེ་ཀུན་རོལ་མོ་མཁས་ལས་བྱུང་།

།ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཞན་ཡང་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་ལ་ཅིས་ཀྱང་མཁས་པར་བྱ་དགོས་ཏེ། མཐོ་རིས་ཀྱི་ཡོན་ཏན་དང་མི་ལྡན་པ་བློ་ངན་པ་སྟེ་ཤེས་རབ་ཞན་པ་དང་། གཟུགས་ཡིད་དུ་མི་སྡུག་པ་དང་། གདོལ་པ་ལྟ་བུའི་རིགས་ངན་པ། ནོར་དང་བྲལ་བ་སྟེ་ནོར་མེད་ཀྱང་རོལ་མོ་གཉིས་ཀྱི་ཆ་ལ་མཁས་པར་གྱུར་ན་ཚོགས་པ་མང་པོའི་ནང་ན་ཡང་ཐམས་ཅད་ཀྱི་གཙུག་རྒྱན་ལྟ་བུར་མཛེས་པས་གང་ལྟར་བྱས་ཀྱང་*བློའོ། ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

།བློ་ངན་གཟུགས་ཀྱིས་ཕོངས་པའང་རུང་།
།རིགས་ངན་ནོར་དང་བྲལ་ཡང་*བློ།
།རོལ་མོའི་ཆ་ལ་མཁས་གྱུར་ན།
།ཚོགས་ཀྱི་ནང་ན་རྒྱན་ལྟར་མཛེས།

།ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཞན་ཡང་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་ལ་མཁས་པ་ནི་འཇིག་རྟེན་པས་ཀྱང་བསྔགས་པ་ཡིན་ཏེ། འཇིག་རྟེན་པ་ཀུན་ཡུལ་དང་

གྲོང་ཁྱེར་གང་ན་གང་ཟག་སྐྱེས་ཕོ་མོ་ཀུན། ཐོད་བཅིང་བ་དང་སྐྲ་གསར་དུ་འབྲུད་པ་དང་། གར་བྱེད་པ་དང་། གླུ་ལེན་པ་དང་། རོལ་མོ་སིལ་ཁྲོལ་དང་། ག་ཞ་རྩེ་བཞད་གད་ཀྱི་སྒྲ་ལ་སོགས་པ་དེ་དག་ཡོད་པར་ཤེས་ལ་ནད་དང་སེམས་ལ་སྡུག་བསྔལ་གྱི་མྱ་ངན་མེད་པའི་རྟགས་སུ་བྱེད་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།གང་ན་ཐོད་དང་སྐྲ་གསར་དང་།
།གར་དང་རོལ་མོའི་སྒྲ་ཡོད་པ།
།དེར་མྱ་ངན་ཡོད་མིན་པས།
།དེས་ན་རོལ་མོ་བསྟགས་པ་ཡིན།

།ཞེས་པ་ལྟེ་བྱུང་།

དེས་ན་ཆོས་པ་དང་འཇིག་རྟེན་པ། མཁས་པ་དང་རྨོངས་པ། སྐྱེས་པ་དང་བུད་མེད་ལ་སོགས་པ་ཀུན་ལ་མཛེས་པ་ནི་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་ལ་མཁས་པ་ཉིད་ཡིན་ཏེ། གསེར་གཡུའི་རྒྱན་འདོགས་པ་སོགས་འགའ་ཞིག་འཇིག་རྟེན་པ་ལ་མཛེས་ཀྱང་རབ་ཏུ་བྱུང་བ་ལ་མི་མཛེས། ཆོས་གོས་དྲས་དྲུབ་གྱོན་པ་སོགས་འགའ་ཞིག་རབ་བྱུང་ལ་མཛེས་ཀྱང་འཇིག་རྟེན་པ་བུད་མེད་སོགས་འགའ་ཞིག་ལ་མི་མཛེས། དེ་བཞིན་དུ་ལ་ལ་མཁས་པ་ལ་མཛེས་ཀྱང་རྨོངས་པ་ལ་མི་མཛེས། ལ་ལ་རྨོངས་པ་ལ་མཛེས་

ཀྱང་མཁས་པ་ལ་མི་མཛེས་པ་ལ་སོགས་མཐའ་ལས་པར་མཐོང་བས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།འགའ་ཞིག་འགའ་ལ་མི་མཛེས་བྱེད།
།ལ་ལ་གཞན་ལ་མཛེས་མ་ཡིན།
།མཁས་ཚོགས་སྐྱ་པ་བུད་མེད་སོགས།
།ཀུན་ལ་མཛེས་པ་རོལ་མོ་ཡིན།

།ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟར་གནས་སྐབས་ཀྱི་དགོས་པ་དེ་དག་ཏུ་མ་ཟད་ཉེང་དགོས་མཆོག་གི་དངོས་གྲུབ་བདེ་བླག་ཏུ་ཐོབ་པར་བྱེད་པ་དང་། གཞན་ཡང་འཕགས་པའི་གང་ཟག་རྣམས་ལ་མཆོད་པར་བྱེད་པ་དང་། སོ་སྐྱེ་རྣམས་ཀྱི་དོན་བྱེད་པ་དང་། དངོས་གྲུབ་རྣམ་པ་གཉིས་ཀྱི་རྒྱུ་ཡང་འདི་ཉིད་ཡིན་ཏེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲ་གོ་མིའི་རོལ་མོའི་*བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས།

།མན་ངག་ཕྱི་ལ་མི་བརྟུས་པར། །བརྟན་ན་འབྲས་བུ་བདེ་བླག་ཏུ། །འབྱུང་བའི་ཕྱིར་ན་བླང་བར་རིགས། ཞེས་དང་།

ཡང་སློབ་དཔོན་དེ་ཉིད་ཀྱིས་མཛད་པའི་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས།

།ཉམས་ལྡན་ངག་གི་རིགས་བྱེད་ཀྱིས། །འཕགས་པ་མཆོད་དང་

སེམས་ཅན་དོན། །བྱེད་དང་དངོས་གྲུབ་རྣམ་གཉིས་སྒྲུབ། ཞེས་གསུངས་པས་སོ། །འོ་ན་ཞན་ཡོན་དེ་ལྟ་བུ་དང་ལྡན་པའི་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་དེ་ཉིད་ལ་མཁས་པའི་གང་ཟག་གིས་དུས་ནམ་གྱི་ཚེ་ཞེ་ན། །ཞར་ལས་བྱུང་བ་དུས་ནི། ལོ་དང་ཟླ་བའི་དུས་ཆེན་བཞི་དང་། ཟླ་མའི་དུས་ཆེན་ལ་སོགས་པའི་སྐབས་དང་། གཞན་ཡང་བླ་མ་དང་དཀོན་མཆོག་གསུམ་མཆོད་པའི་ཕྱིར་སྐྱེ་བོའི་ཚོགས་མང་པོ་འདུས་པ་དང་། ཡན་ཚུན་སྐྱེ་བོའི་ཚོགས་གཅིག་ལ་གཅིག་བལྟ་བའི་ཕྱིར་འདུས་པ་དང་། དགའ་སྟོན་ལ་སོགས་པའི་ཕུན་སུམ་ཚོགས་སར་མི་མང་པོ་འདུས་པ་མཐོང་བའི་ཚེ། །རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་ལ་ལེགས་པར་སྦྱངས་པའི་མཁས་པས། རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་བརྩམ་སྟེ་རང་གཞན་ཀུན་ལ་ཕན་བདེ་བསྐྱེད་པར་བྱ་དགོས་ཞེས་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

།དཀོན་མཆོག་མཆོད་ཕྱིར་འདུས་པ་དང་།
།ཡན་ཚུན་བལྟ་ཕྱིར་འདུས་པ་དང་།
།ཕུན་སུམ་ཚོགས་པ་མཐོང་བའི་ཚེ།
།མཁས་པས་རོལ་མོ་བརྩམ་པར་བྱ།

།ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ་གཞུང་གི་དོན་ལ་གསུམ་སྟེ། དབྱངས་ཀྱི་རྣམ་གཞག།

ཚིག་གི་རྣམ་གཞག ། དབྱངས་དང་ཚིག་སྦྱོར་བའི་རྒྱལ་པོ།

དབྱངས་ཀྱི་རྣམ་གཞག་གཉིས་ཏེ། སྤྱིའི་དོན་དང་གཞུང་དོན་དངོས་སོ།

དང་པོ་ལ་བདུན་ཏེ། གང་ཞིག་བསླབ་པར་བྱ་བའི་དབྱངས། །གང་དུ་བསླབ་པར་བྱ་བའི་གནས། །གང་གིས་སློབ་པའི་སློབ་དཔོན་ནི། །གང་ལ་སློབ་པའི་སློབ་མ་དང་། །དབྱངས་ཉིད་ཇི་ལྟར་བསླབ་པའི་ཚུལ། །མ་བསླབས་སྐྱོན་ཅན་སྣང་བར་བྱ་དང་། །ལེགས་པར་བསླབས་པའི་ཕན་ཡོན་ནོ།

དང་པོ་ནི། །དབྱངས་ཀྱི་སྐད་དོད་དོ། །སྭ་ར་སྭ་སྭ་ཞེས་བ་འབྱུང་ལ། དེ་ཉིད་བོད་སྐད་དུ་དབྱངས་སམ་ཉམས་ལྡན་གྱི་ངག་ལ་འཇུག་སྟེ། སློབ་དཔོན་ཚོགས། ཞེས་ཚིག་སྭ་ར་སྭ་སྭ་ཞེས། །བོད་སྐད་དབྱངས་སམ་ཉམས་ལྡན་ངག །ཅེས་གསུངས་སོ། དེ་ལ་དབྱེ་བ་རྒྱས་པར་ན་བསམ་གྱིས་མི་ཁྱབ་མོད། མདོར་བསྡུ་ན། དབྱངས་རིང་དབྱངས་ཐུང་གཉིས་སུ་འདུ་ཞིང་། དབྱངས་རིང་ཇི་ལྟར་རིང་ཡང་མགོ་ཐུང་ལ་མཇུག་རིང་བ། མཇུག་ཐུང་ལ་མགོ་རིང་བ་མ་ཡིན་པར་མགོ་ལུས་འཚམས་པ་དང་། དབྱངས་ཐུང་ཇི་ལྟར་ཐུང་ཡང་ལྷུ་ཚང་ཞིང་རང་གི་ཡན་ལག་རྫོགས་པ་དང་། ཐུན་མོང་དུ་བརྗོད་ཆགས་པ་དང་། སྙན་པ་དང་། ཀྲོང་བ་དང་། དེག་པ་དང་། མགྲིན་བསྒྲིགས་པ་རྣམས་ཚང་དགོས་ལ། དེ་དག་ཀྱང་བརྗོད་དང་ལྡན་ཡང་སྐྱག་ཆགས

པ་དང་། སྙན་ཡང་རུས་མ་ཤོར་བ་དང་། རྒྱུད་ཡང་སྐབས་སྐབས་སུ་ཕྱུགས་པ་དང་། དེབ་ཀྱང་ཚིག་གི་དོན་གསལ་བ་དང་། མགྲིན་བསྒྲགས་པ་ཡིན་ཡང་སྐད་ཅིག་ང་རོ་དུ་མས་བརྒྱན་པ་ལྟ་བུ་མདོར་ན་བླུན་པོའི་ཡིད་འཕྲུལ་ཞིང་། མཁས་པ་རྣམས་དགྱེས། དེ་ལ་བརྟན་ནས་མཆོད་འོས་མཉེས། ཡ་རབས་དང་བ་འདྲེན། མ་རབས་བློ་མགུ། མཁས་པའི་ཡིད་འཕྲོག། མཁས་སློངས་ཀུན་གྱིས་བསྔགས། དགྲ་བགེགས་འཇེར། དངོས་གྲུབ་འདུ། འདི་ཕྱིར་ཕན་བདེའི་འབྲས་བུ་ཐམས་ཅད་འབྱུང་བ་སྟེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས།

རིང་ཡང་མགོ་ལུས་འཚམས་པ་དང་། ཐུང་ཡང་ཡན་ལག་རྫོགས་པའོ། བརྗོད་དང་ལྡན་ཡང་སྙིག་ཆགས་པ། སྙན་ཡང་རུས་པ་མ་ཤོར་དང་། རྒྱུད་ཡང་སྐབས་སུ་ཕྱུགས་པ་དང་། དེབ་ཀྱང་ཚིག་གི་གོ་གསལ་དང་། །མགྲིན་པ་མང་ཡང་སྐད་ཅིག་དང་། སྐད་ཅིག་ང་རོ་དུ་མས་བརྒྱན། མདོར་ན་བླུན་པོ་ཡིད་འཛིན་ཅིང་། མཁས་པ་དགྱེས་པ་བསྐྱེད་པའོ། ཡོན་ཏན་མཆོད་འོས་ཐམས་ཅད་མཉེས། ཡ་རབས་དད་འདྲེན་དམན་པ་མགུ། ཐེལ་ཆགས་མང་པོ: དབུས་ན་བརྗོད། མཁས་པའི་ཡིད་འཕྲོག་ཀུན་གྱིས་བསྔགས། དགྲ་བགེགས་འཇེར་ཞིང་དངོས་གྲུབ་འདུ། འདི་ལས་བདེན་འབྲས་འབྱུང་

བར་ངེས། ཞེས་གསུངས་སོ།

གཉིས་པ་ནི། གང་དུ་བསླབ་པར་བྱ་བའི་གནས།

སྤྱིར་ས་ཕྱོགས་གཙང་ཞིང་དབེན་ལ་ཁྱད་པར་བྱ་སྟེ། དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས།

གང་དུ་བསླབ་པར་བྱ་བའི་གནས། གཙང་ཞིང་དབེན་པའི་ས་ཕྱོགས་སམ། སྐད་ལ་ཐོགས་འགྲིབ་མེད་དང་མཐུན། དེ་འདྲ་དེ་དག་བཙལ་ཏེ་བརྟམ། ཞེས་གསུངས་པས་སོ།

གསུམ་པ། གང་གིས་སློབ་པའི་སློབ་དཔོན་ནི།

དབྱངས་ལ་མཁས་ཤིང་མཁས་པའི་གྲགས་པ་འཛིན་ཐོབ་པ། རང་བཞིན་གྱི་ཡོན་ཏན་དང་རིང་ཞིང་རྒྱུད་འཇམ་པ། སློབ་པ་ལ་བཟོད་བསྲན་དང་ལྡན་པ་དང་། ནོད་ཚད་དམ། ཐུན་ཚད་དམ། མང་ཉུང་ཤེས་པ། སློབ་པའི་ཚེ་རྣམ་གཡེང་གི་དབང་དུ་མི་འགྲོ་བའི་ཡོན་ཏན་དང་ལྡན་པ་སྟེ། དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས། དབྱངས་ལ་མཁས་ཤིང་གྲགས་པ་ཐོབ། དང་རིང་རྒྱུད་འཇམ་སློབ་ལ་བཟོད། རྣམ་གཡེང་དབང་དུ་མི་འགྲོ་ཞིང་། སློབ་པའི་ནོད་ཚད་ཤེས་པའོ། ཞེས་གསུངས་པས་སོ།

བཞི་པ། གང་ལ་སློབ་པའི་སློབ་མ་ནི།

བློ་ཤེས་རབ་དང་ལྡན་པ། དབྱངས་དོན་དུ་གཉེར་བ་མཁྱེན་པའམ གྲི་ངག་བདེ་བ། སློབ་དཔོན་དང་དབྱངས་ལ་དད་ཅིང་འདུན་པ དང་ལྡན་པ། ཡིད་གཞུངས་ཤིང་སློབ་པ་ལ་སྒྱི་ངལ་མེད་པ། བློ་བརྟན་ཅིང་བརྩོན་འགྲུས་དང་ལྡན་པ། སྙིང་སྟོབས་ཆེ་བའི་ཡོན ཏན་བཅུ་ལྡན་ཏེ། དེ་སྐད་དུ་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ མགུལ་རྒྱན་ལས། གང་ལ་བསླབ་པའི་གང་ཟག་ནི། བློ་ལྡན་དོན་གཉེར་མཁྱེན་པ་བདེ། དད་ལྡན་ཡིད་གཞུངས་སྒྱི་ངལ་མེད། བརྟན་བརྩོན་སྙིང་སྟོབས་ཆེ་བའོ། ཞེས་གསུངས་པས་སོ།

ལྔ་པ། དབྱངས་ཉིད་ཇི་ལྟར་བསླབ་པའི་ཚུལ་ནི།

དང་པོར་སློབ་དཔོན་གྱིས་"བདག་གི་སློབ་མ་འདིས་དབྱངས་འདི་ཤེས ན་ཅི་མ་རུང་"སྙམ་པ་ལ་སོགས་པ་གཞན་ཕན་བྱང་ཆུབ་ཀྱི་སེམས སྔོན་དུ་བཏང་ནས། ཐོག་མར་སྐད་རྒྱང་རྒྱས་བསླབ། དེ་ནས རྒྱང་ཟད་ཆེ་བར་བཏང་སྟེ་ངག་རྩེས་ཁྲིད་ལ་བསླབ། དེ་ནས མཐོ་དམའི་ཁྱད་པར་སོགས་དབྱངས་ཀྱི་གཟུགས་ལ་བསླབ། དེ་ནས འགྱུར་ཁུགས་ལ་བསླབ། སྐབས་འགར་ནས་དང་རྡོ་རྗེ་ལ་སོགས པའི་དཔེ་དང་སྦྱར་ཏེ་བསླབ། རེས་འགའ་སློབ་དཔོན་རང ཉིད་དབྱངས་གཡོག་གི་ཚུལ་དུ་འཁྲིལ་ཏེ་མཚང་སྐྱོན་ངོས་བཟུང ནས། དེ་ཉིད་ལ་བཀར་ཏེ་བསླབ། དེས་ཀྱང་མི་ཤེས

པའི་བློ་དམན་དག་ལ། དུམ་བུ་དུམ་བུར་བཅད་དེ་བསླབ་པ་སོགས་ཐབས་ལ་མཁས་པ་དུ་མའི་སྒོ་ནས་བསླབ་པར་བྱ་དགོས་ཏེ། དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས། །གདམ་སྡེ་རྒྱུད་ངུའི་སྐད་ཀྱིས་བསླབ། །དེ་ནས་ངག་རྗེས་ཁྲིད་ལ་བསླབ། །དབྱངས་ཀྱི་གཟུགས་ལ་ཤོག་མར་བསླབ། །དེ་རྗེས་འགྱུར་ཁྱུགས་ཕྲ་མོར་བསླབ། །སྐབས་སུ་རིགས་མཐུན་དཔེ་ཡིས་བསླབ། །རིས་འགག་དབྱངས་གཡོག་རྩོལ་གྱིས་བསླབ། །མཆོད་སྒྲོན་དོས་བཟུང་བཀར་ལ་བསླབ། །བློ་དམན་དག་ལ་དུམ་བུར་བསླབ། །ཀུན་ཏུ་ཐབས་ལ་མཁས་པས་བསླབ། །ཅེས་སོགས་རྒྱ་ཆེར་གསུངས་ཏེ་འདིར་མངས་ཀྱིས་དོགས་ནས་མ་བྲིས་ལ། རྒྱས་པར་ཤེས་པར་འདོད་ན། སློབ་དཔོན་ཚནྣས་མཛད་པའི་གསུང་རབ་དེ་ཉིད་དུ་བལྟ་བར་བྱའོ།

དྲུག་པ། མ་བསླབས་སྐྱོན་ཅན་སྤང་བྱ་ནི།

དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས། །ཞེགས་པར་མ་བསླབས་བབ་ཆོལ་དབྱངས། །སྙན་འདོད་རང་བཟོ་ཞུགས་པའི་དབྱངས། །*ངན་པའི་ཤན་ཕྱིས་གསེ་པའི་དབྱངས། །གསང་སྔགས་གྲིན་རླབས་མེད་པའི་དབྱངས། །ངེས་མེད་དྲན་དགུ་བྱེད་པའི་དབྱངས། །མི་ཤེས་ཞེན་དགའ་*ཡོད་མོའི་དབྱངས། །

།ཞིར་འཚོལ་ཀུ་རེ་ཐབས་ཀྱི་དབྱིངས། །ཅོལ་ཆུང་གཏད་སོ་མེད་པའི་དབྱིངས། །ཕྲ་རྒོལ་འཇུ་འཕྱིག་ཟ་བའི་དབྱིངས། །དབང་ཤེས་ཡུལ་ལ་འཁྲུམས་པའི་དབྱིངས། །སྣབས་ཐིབ་མི་ཤེས་ཁལ་པའི་དབྱིངས། །ཐག་མེད་བློ་དོལ་སྨོན་པའི་དབྱིངས། །གྲིང་སྒུགས་སྒྲུས་འཕྱིབས་འཁྱུལ་པའི་དབྱིངས། །*མི་ཟབ་གང་བྱུང་*འོལ་སྤྱི་དབྱིངས། །དད་མེད་གཞན་གྱི་ངོ་དགའི་དབྱིངས། །ཕྲག་དོག་འགྲན་སེམས་ཅན་གྱི་དབྱིངས། །མཐིབས་འདོད་སྣན་གྲགས་སོ་འདོད་དབྱིངས། །རྟེད་པ་དོན་དུ་གཉེར་བའི་དབྱིངས། །སྨི་ལམ་སྒྲུ་མས་བསླུས་པའི་དབྱིངས། །དམན་པའི་ས་རུ་ལྷུང་བའི་དབྱིངས། ཞེས་དབྱིངས་རང་གི་ངོ་བོ་དང་། གྲོགས་དང་། ཀུན་སློང་གི་བསམ་པ་ལ་སོགས་པའི་སྒོ་ནས་སྐྱོན་ཅན་སྣང་ཚུར་བཤད་པ་ཉི་ཤུ་རྩ་གཅིག་པོ་དེ་དག་དང་། གཞན་ཡང་། །གོག་དང་འཛེར་འབྲུད་རང་གཟུགས་སྟོར་མི་སྣན་ལུས་ཀྱིས་*རྒྱལ་བ་དང་། ཞེས་ཟུ་བ་ལ་སོགས་པ་བསྟན་པའི་སྐྱོན་ཅན་རྣམས་དང་། འོག་ནས་འབྱུང་བའི་ཆོས་རྗེ་འདི་ཉིད་ཀྱིས་གཞུང་འདི་ཉིད་དུ་བཤད་པའི་བློ་སྐྱོན་ཅན། རིག་སྐྱོན་ཅན། །ལུས་སྐྱོན་ཅན། གྲོགས་སྐྱོན་ཅན། གདངས་སྐྱོན་ཅན་ལ་སོགས་པ་རྣམས་སོ།

བདུན་པ། ལེགས་པར་བསླབས་པའི་ཕན་ཡོན་ནི།

དེ་ལྟར་ལེགས་པར་བསླབས་ནས་བླང་བྱ་ཉམས་སུ་ལེན་པའི་ཚེ། །ལུས་ངག་ཡིད་ཀྱི་སྒོ་ནས་འཕགས་པ་མཆོད་པ་དང་། སེམས་ཅན་ཐམས་ཅད་སངས་རྒྱས་ཐོབ་ཕྱིར་དུ་སེམས་བསྐྱེད་ནས་གཞན་ལ་དབྱངས་བྱིན་པས་སྦྱིན་པ། སྒོ་གསུམ་གྱི་ཉེས་སྤྱོད་སྡོམ་པས་ཚུལ་ཁྲིམས། དཀའ་སྤྱད་ངལ་དུབ་མཐའ་དག་བཟོད་པས་ན་བཟོད་པ། དེ་ལ་འདུན་ཞིང་མངོན་པར་སྤྲོ་བས་བརྩོན་འགྲུས། དབྱངས་སྒྲ་ཚིག་དོན་གསུམ་ལ་སེམས་རྩེ་གཅིག་ཏུ་གནས་པས་བསམ་གཏན། དེའི་ངོ་བོ་རིག་ཅིང་རང་བཞིན་མེད་པར་རྟོགས་པ་ཤེས་རབ་སྟེ་ཕར་ཕྱིན་དྲུག་ལྡན་དུ་ཉམས་སུ་བླངས་པས་མཐར་ཐུག་འབྲས་བུ་ཕ་རོལ་ཏུ་ཕྱིན་པ་མངོན་དུ་འགྱུར་བ་ན། རྟེན་ཅིང་འབྲེལ་བར་འབྱུང་བ་མི་བསླུ་བའི་བདེན་པའོ། དེ་སྐད་དུ་ཡང་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས།

།བླང་བྱ་ཕར་ཕྱིན་དྲུག་ལྡན་དུ། །ཉམས་སུ་ལེན་པ་གཙོ་བོ་སྟེ།

ཞེས་པ་དང་། །གསུང་དབྱངས་ཕུན་སུམ་ཚོགས་པའི་རྒྱུ། །གསུང་དབྱངས་ལེགས་བཤད་འདི་བཀོད་པས། །གསུང་དབྱངས་དངོས་གྲུབ་མཆོག་ཐོབ་སྟེ། །གསུང་དབྱངས་འགྲོ་ལ་སྦྱིན་གྱུར་ཅིག། ཅེས་པ་དང་། ཆོས་ཀྱི་རྣས་གཞུང་འདི

ཉིད་དུའང་། "།གལ་ཏེ་ཐམས་ཅད་ཕུན་ཚོགས་ཀྱང་། །མཁས་པས་བདེ་བ་སྤེལ་ཕྱིར་བླང་།" ཞེས་གསུངས་པས་སོ།

གཉིས་པ་གཞུང་དོན་དངོས་བཤད་པ་ལ་གསུམ་སྟེ།

།རོལ་མོའི་དབྱེ་བ་སྤྱི་རུ་བསྟན། །ལྷན་སྐྱེས་རོལ་མོ་བྱེ་བྲག་བཤད།

།བརྟགས་ཏེ་ཉམས་སུ་ལེན་ཚུལ་བཤད་པའོ།

དང་པོ། རོལ་མོའི་དབྱེ་བ་སྤྱི་རུ་བསྟན་པ་ནི། སྐབས་འདིར་བཤད་པར་བྱ་བའི་རོལ་མོ་དེ་ལ་གཉིས་སུ་འདོད་དེ། དེ་ལ་རང་ཉིད་ཀྱི་ལུས་དང་ལྷན་ཅིག་སྐྱེས་པ་ལྷན་སྐྱེས་ཀྱི་རོལ་མོ་དང་། པི་ཝང་ལ་སོགས་པ་རྒྱུན་གཞན་ལས་བྱུང་བའི་རོལ་མོ་གཉིས་སུ་ཡོད་པས་སོ། གཉིས་པོ་དེ་དག་ཀྱང་རྣམ་པ་ཐ་དད་པའི་དབྱེ་བས་ཞིབ་ཏུ་ཕྱེ་ན་དཔག་ཏུ་མེད་པར་འགྱུར་བར་བཤད་དེ། འབྱུང་ཁུངས་ཀྱི་གནས་ཀྱི་སྒོ་ནས་ཁོག་པ་དང་། མགྲིན་པ་དང་། རྐན་པ་དང་། ལྕེ་དང་། སྣ་དང་། སྤྱི་བོ་དང་། སོ་དང་། མཆུ་སྟེ་སྒྲའི་གནས་ལས་བྱུང་བ་བརྒྱད་དང་། དེ་བཞིན་ཚང་སྐད་ལ་སོགས་པ་ལུས་ཀྱི་ཡན་ལག་ལས་བྱུང་བ་བཅུ་དང་། ངང་སྐད་ལ་སོགས་པ་རྒྱུན་རྣམ་པ་བརྒྱད་དང་། གསལ་དག་འདྲེས་གསུམ། ཕོ་སྐད་མོ་སྐད་མ་ནིང་སྐད་གསུམ། གཞན་ཡང་ཛ་དང་ཛླ་ཛ་དུང་

སོགས་མཐའ་ལས་ཏེ། སློབ་དཔོན་ཚནྡས་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་ལས། །དབྱེ་ན་འབྱུང་གནས་ལུས་དང་རྒྱན། །ཚིག་དང་ཁྱད་པར་ཡོན་ཏན་གོ། ཞེས་སོགས་དང་། ཆོས་རྗེ་ཀུན་དགའ་མཆོག་ལྡན་གྱི་གསུང་རབ་ལས། །ཛ་དང་ཛྫ་ཛ་དུང་དང་པ་ཊ་ཏ། །སིལ་སྙན་ཡེག་རྟེབ་ལ་སོགས་རོལ་མོའི་ཚོགས། ཞེས་སོགས་གཞན་དུ་རྒྱས་པར་བཤད་དོ། །དེ་དག་གི་དོན་གཞུང་འདིར་སྟོན་པ་ལ།

༔ ལྡན་ཅིག་སྐྱེས་དང་རྒྱུ་གཞན་ལས།
།འབྱུང་བའི་རོལ་མོ་གཉིས་སུ་འདོད།
།དེ་དག་རྣམ་པ་ཐ་དད་པའི།
།དབྱེ་བས་དཔག་མེད་འགྱུར་བར་བཤད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། ལྡན་སྐྱེས་རོལ་མོ་དབྱེ་བྲག་བཤད་པ་ལ་ལྔ་སྟེ། 1 །ང་རོའི་སྒོ་ནས་ཞིབ་ཏུ་དབྱེ། 2 །སྦྱོར་བའི་སྒོ་ནས་གཉིས་སུ་དབྱེ། 3 །དབྱངས་ཚིག་སྒོ་ནས་གཉིས་སུ་དབྱེ། 4 །དབྱངས་ཀྱི་ས་མཚམས་རྣམ་པར་བཞག། 5 །སྤྱི་སྦྱོར་དཔེ་བཅས་བཤད་པའོ།

1 དང་པོ། ང་རོའི་སྒོ་ནས་ཞིབ་ཏུ་དབྱེ་བ་ནི། མིང་གི་སྒོ་ནས་མདོར་བསྟན། །སོ་སོའི་རང་བཞིན་རྒྱས་པར་བཤད་པ་གཉིས།

དང་པོ་ནི། ད་ལ་རང་ཉིད་རང་ལ་ལྷན་ཅིག་སྐྱེས་པའི་ངག་གི་དབྱེ་བ་ང་རོ་རྣམ་པ་བཞི་ཡིན་ཏེ། གང་གི་འདྲེན་པ་དང་། ཁུགས་ཀྱིས་བཀུག་པ་དང་། འགྱུར་གྱིས་བསྒྱུར་བ་དང་། ལྡེངས་ཀྱིས་ལྡེངས་པ་ཉིད་དོ། བཞི་པོ་ད་དག་འདྲེན་པའི་དབྱེ་ཚུལ་ཐ་དད་པས་རེ་རེའང་ཐ་དད་འགྱུར་བའི་ཚུལ་ཀྱང་བཤད་པར་བྱའོ་ཞེས་བཤད་པ་དམ་བཅས་ཏེ་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལ་ལྷན་ཅིག་སྐྱེས་པ་ཡི།
།ང་རོ་རྣམ་པ་བཞི་ཡིན་ཏེ།
།འདྲེན་པ་དང་ནི་བཀུག་པ་དང་།
།བསྒྱུར་བ་དང་ནི་ལྡེང་ཉིད་དོ།
།དེ་དག་འདྲེན་པའི་དབྱེ་བ་ཡིས།
།ཐ་དད་འགྱུར་བའང་བཤད་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། སོ་སོའི་རང་བཞིན་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ལ་བཞི་སྟེ། འདྲེན་པ་དང་། བཀུག་པ་དང་། བསྒྱུར་བ་དང་། ལྡེང་བཤད་པའོ། དང་པོ་ འདྲེན་བཤད་པ་ནི། འདྲེན་པ་ལ་ལྔར་ཡོད་དེ། ཨ་ཞེས་དྲང་པོའི་ང་རོ་དང་། ཨེ་ཞེས་བསྒྲེང་བའི་ང་རོ་དང་། ཨི་ཞེས་བཀུག་པའི་ང་རོ་དང་།

ཨོ་ཞེས་བསྟོད་པའི་ང་རོ་དང་། ཨུ་ཞེས་སྨད་པའི་ང་རོས་དྲངས་པ་རྣམས་སུ་ཡོད་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དང་པོ་བསྐྲེང་དང་བཀུག་པ་དང་།
།བསྟོད་དང་སྨད་པའི་ང་རོས་དྲངས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ་ནི། ཁུགས་ཀྱིས་བཀུག་པ་ལ་རྐྱང་པ་དང་། བརྩེགས་པ་གཉིས་ཡོད་ཅིང་། གཉིས་པོ་དེ་ལ་གཉིས་གསུམ་བཞི་སོགས་ཅི་རིགས་པ་ཡོད་དོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཁུགས་ལ་རྐྱང་དང་བརྩེགས་པ་སྟེ།
།དེ་ལ་གཉིས་གསུམ་བཞི་སོགས་སོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ་བསྒྱུར་བཤད་པ་ནི། བསྒྱུར་ལ་མགྲིན་བསྒྱུར། ལྕེ་བསྒྱུར། སྣ་ལྡན་བསྒྱུར་ཏེ་གསུམ་ཡོད་ཅིང་། གསུམ་པོ་དེ་ལའང་རིང་བ་དང་ཐུང་བ་གཉིས་གཉིས་སྦྱར་བས་དྲུག་ཏུ་འགྱུར་ཞེས་སྟོན་པ་ལ་

།བསྒྱུར་ལ་མགྲིན་ལྕེ་སྣ་ལྡན་ཏེ།
།དེ་ལ་རིང་དང་ཐུང་གཉིས་སྦྱར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ་ལྡིངས་བཤད་པ་ནི། ལྡིངས་ལ་རིང་བའི་ལྡིངས་དང་།

ཐུང་བའི་ལྡོངས་གཉིས་ཏེ། དེ་གཉིས་ལ་འཛིན་པའི་ཁྱད་པར་ཐོག་མཐའ་ཆུང་ཟད་རགས་པ་གཉིས་སུ་ཡོད་དོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། ལྡོངས་ལ་རིང་དང་ཐུང་བ་སྟེ།

། དེ་ལ་ཁྱད་པར་ཐོག་མཐའ་རགས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

2 གཉིས་པ། སྦྱོར་བའི་སྒོ་ནས་གཉིས་སུ་དབྱེ་བ་ནི། རྐྱང་པས་པ་རོལ་གྱི་དངོས་པོ་འབིགས་མི་ནུས་པ་མདའ་གཞུའི་འཕྲུལ་འཁོར་ལྟར་འཛིན་པ་ལ་སོགས་པ་རང་སྒྲ་རྐྱང་པས་སྙན་པར་བྱེད་མི་ནུས་པའི་ཕྱིར། དེ་དག་འཛིན་པ་ལ་སོགས་པ་ཚོགས་པའི་སྦྱོར་བས་རང་གཞན་གྱི་རྣ་བ་བདེ་བར་བྱེད་པ་ཡིན་པས་སྦྱོར་བའི་སྒོ་ནས་འཛིན་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། མདའ་གཞུ་ཡི་ནི་འཕྲུལ་འཁོར་ལྟར།

། རང་སྒྲ་རྐྱང་པས་མི་ནུས་ཕྱིར།

། དེ་དག་ཚོགས་པའི་སྦྱོར་བ་ཡིས།

། རྣ་བ་བདེ་བར་བྱེད་པ་ཡིན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ཡང་རང་རང་རྐྱང་པར་འཛིན་པ་མ་འཛེམས་པ་ཡིན་ལ། དེ་དག་ཚོགས་པ་སྤེལ་བའི་སྦྱོར་བ་སྟེ། གཉིས་པོ་དེ་ཚང་དང་པོ་སྦྱོར་བ་

དང་། བར་དངོས་གཞི་དང་། མཐར་མཇུག་ལ་གཉིས་གསུམ་མམ། ཡང་ན་བཞི་པོ་སྤྱིལ་པོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དུ་ལ་རྐྱང་པ་མ་འདྲེས་པ།
།ཚོགས་པ་སྤྱིལ་བའི་སྦྱོར་བ་སྟེ།
།དེ་ཡང་སྦྱོར་བ་དངོས་གཞི་དང་།
།མཇུག་ལ་གཉིས་གསུམ་བཞི་པོ་སྤྱིལ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

*བཤད་མ་ཐག་པའི་སྤྱིལ་བ་དེ་ཡང་གཉིས་སུ་འགྱུར་ཏེ། སོ་སོར་སྤྱིལ་བ་དང་བསྲེས་ནས་སྤྱིལ་བས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།སོ་སོར་སྤྱིལ་དང་བསྲེས་སྤྱིལ་བས།
།སྤྱིལ་བ་དེ་ཡང་གཉིས་སུ་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ཉིད་ངོ་བོ་ངོས་བཟུང་སྟེ་བཤད་ན། སོ་སོར་སྤྱིལ་བ་ཐ་དད་རང་དུ་གསལ་བར་འདྲེན་པ་ཡིན་ལ། བསྲེས་ནས་སྤྱིལ་བ་ནི་ཐ་དད་པ་གཉིས་གཅིག་ཏུ་འདྲེན་པར་འགྱུར་བའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།སོ་སོར་སྤྱིལ་བ་ཐ་དད་དེ།
།བསྲེས་པས་ཐ་དད་གཉིས་གཅིག་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ཡང་དངས་ནས་བཀུག་པ་དང་། བཀུག་ནས་དངས་པ་ལ། བསྒྱུར་ནས་ལྡོངས་པ་དང་། ལྡོངས་ནས་བསྒྱུར་བ་སྦྱར་བ་དང་། ཡང་དངས་ནས་བསྒྱུར་བ་དང་། བསྒྱུར་ནས་དངས་བ་ལ། བཀུག་ནས་ལྡོངས་དང་། ལྡོངས་ནས་བཀུག་པ་སྦྱར་བ་དང་། དངས་ནས་ལྡོངས་པ་དང་། ལྡོངས་ནས་དངས་པ་ལ། བཀུག་ནས་བསྒྱུར་བ་དང་། བསྒྱུར་ནས་བཀུག་པ་སྦྱར་བ་དང་། རང་སྒྲ་རྐྱང་པར་དངས་པ་ལ་གཞན་སྒྲ་བརྩེགས་པར་སྦྱར་བ་དང་། རང་ཉིད་ཡོངས་སུ་བརྩེགས་པ་ལ་གཞན་སྒྲ་རྐྱང་པར་སྦྱར་བ་དང་། རང་ཉིད་ཀྱི་ཡང་ཡོངས་སུ་ནར་གྱིས་དངས་པ་ལ། རང་ཉིད་མཚམས་སྦྱོར་གཞན་མེད་པ་ཡོངས་སུ་སྦྱར་བ་དང་། རང་ཉིད་ལན་གསུམ་བརྩེགས་ནས་བླངས་པ་" དེ་ཉིད་ལ་བརྩེགས་པའི་དོན་གཞན་སྦྱར་བར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དངས་ནས་བཀུག་དང་བཀུག་དངས་ལ།
།བསྒྱུར་ལྡོངས་ལྡོངས་བསྒྱུར་སྦྱར་བ་དང་།
།དངས་ནས་བསྒྱུར་དང་བསྒྱུར་དངས་ལ།
།བཀུག་ལྡོངས་ལྡོངས་བཀུག་སྦྱར་བ་དང་།
།དངས་ནས་ལྡོངས་དང་ལྡོངས་ནས་དངས།
།བཀུག་བསྒྱུར་བསྒྱུར་བཀུག་སྦྱར་བ་དང་།

།རང་སྒྲ་རྐྱང་པར་དྲངས་པ་ལ།
།གཞན་སྒྲ་བརྩེགས་པ་སྦྱར་བ་དང་།
།རང་ཉིད་ཡོངས་སུ་བརྩེགས་པ་ལ།
།གཞན་སྒྲ་རྐྱང་པར་སྦྱར་པ་དང་།
།རང་ཉིད་ཡོངས་སུ་དྲངས་པ་ལ།
།རང་ཉིད་ཡོངས་སུ་སྦྱར་བ་དང་།
།རང་ཉིད་བརྩེགས་པ་དེ་ཉིད་ལས།
།བརྩེགས་པའི་དོན་གཞན་སྦྱར་བར་བྱ།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

།དེ་ལྟར་སྦྱར་བ་དེ་དག་ལའང་འདྲེན་པ་དང་། བཀུག་པ་ལ་སོགས་པ་རང་ངམ། གཞན་ནམ། ཡང་ན་བསྲེས་པ་དེ་དག་ཡང་གཉིས་སམ། གསུམ་མམ། བཞི་ལ་སོགས་པ་ཅི་རིགས་པར་འགྱུར་གྱི་བྱེ་བྲག་གིས་སྦྱར་གྱི་དེ་དག་ཉིད་ཀྱི་རྗེས་སུ་མཐུན་པར་བླང་བར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་སྦྱར་བ་དེ་དག་ལའང་།
།རང་ངམ་གཞན་ནམ་བསྲེས་པ་དག།
།གཉིས་གསུམ་བཞི་སོགས་ཅི་རིགས་པ།

།དེ་དག་རྣམས་ཀྱི་རྗེས་སུ་ཟླིང་།*

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། དབྱངས་ཚིག་སྒོ་ནས་དབྱེ་ན་གཉིས་སུ་འགྱུར་ཏེ། བསྟན་བྱའི་དོན་མེད་པའི་ང་རོ་རྐྱང་པ་ལ་དབྱངས་ཞེས་བྱ་ལ། དབྱངས་དང་ལྡན་པར་འགྱུར་མོད་ཀྱང་དོན་དང་ལྡན་པར་སྟོན་པ་ནི་ཚིག་ཅེས་བྱ་བ་ཡིན། གཉིས་པོ་འདིའི་སོ་སོ་རང་དུ་ལེན་པའམ། སྤེལ་བའི་ཚུལ་ལ་རང་གི་ཞེན་པའི་བློས་བརྟག་ཅིང་དཔྱད་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེའང་དབྱེ་ན་རྣམ་གཉིས་ཏེ།
།བསྟན་བྱ་མེད་པའི་ང་རོ་དབྱངས།
།དབྱངས་དང་ལྡན་པར་འགྱུར་མོད་ཀྱང་།
།དོན་ལྡན་སྟོན་པ་ཚིག་ཡིན་ཏེ།
།འདི་ཡང་སོ་སོ་འམ་སྤེལ་བ་ཡི།
།ཚུལ་ལ་ཞེན་པའི་བློ་ཡིས་དཔྱད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེའང་ཞིབ་ཏུ་ཕྱེ་ན་དབྱངས་ཀྱིས་བརྒྱངས་པ་ལ་ཚིག་གིས་དགུག་པ་དང་། དབྱངས་ཀྱིས་བསྒྱུར་པ་ལ་ཚིག་གིས་ལྡེངས་པ་དང་།

དབྱིངས་ཀྱིས་དྭངས་པ་ལ་ཚིག་གིས་དྭངས་པ་དང་། དབྱིངས་ཀྱིས་བཀུག་པ་ལ་ཚིག་གིས་བཀུག་པ་དང་། *དབྱིངས་ཀྱིས་བསྒྱུར་བ་ལ་ཚིག་གིས་བསྒྱུར་བ་དང་། དབྱིངས་ཀྱིས་ལྡིངས་པ་ལ་ཚིག་གིས་ཀྱང་ལྡིངས་པ་དང་། དེ་དག་ལས་བཟློག་སྟེ་ཚིག་གིས་དྭངས་པ་ལ་དབྱིངས་ཀྱིས་དཀུག་པ་ལ་སོགས་པ་སྦྱར་ཏེ་བློང་བར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དབྱིངས་ཀྱིས་དྭངས་ལ་ཚིག་གིས་དཀུག།
།དབྱིངས་ཀྱིས་བསྒྱུར་ལ་ཚིག་གིས་ལྡིངས།
།དབྱིངས་ཀྱིས་དྭངས་ལ་ཚིག་དྭངས་དང་།
།དབྱིངས་ཀྱིས་བཀུག་ལ་ཚིག་བཀུག་དང་།
།དབྱིངས་ཀྱིས་བསྒྱུར་ལ་ཚིག་བསྒྱུར་དང་།
།དབྱིངས་ཀྱིས་ལྡིངས་ལ་ཚིག་ལྡིངས་དང་།
།དེ་དག་བཟློག་སྟེ་བློང་བའོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལ་དབྱིངས་ཚིག་མཚམས་ཇི་ལྟར་སྦྱོར་ན། མཚམས་སྦྱོར་བ་དབྱིངས་ཉིད་ནམ་ཡང་ན་ཚིག་མཚམས་སྦྱར་བ་བྱ། ཡང་ན་དབྱིངས་ཚིག་གི་མཚམས་སྦྱོར་མེད་པ་ནུ་རང་ཉིད་རང་སྦྱར་ཏེ་བློང་

བར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལ་མཚམས་སྦྱོར་དབྱུངས་ཉིད་དམ།
།ཡང་ན་ཚིག་གིས་སྦྱར་བར་བྱ།
།ཡང་ན་མཚམས་སྦྱོར་མེད་པ་རུ།
།རང་ཉིད་སྦྱར་ཏེ་བླང་བར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེའང་གླུ་ནི་རིམ་པས་དང་ཚིག་ཅར་དུ་ལེན་པའམ། མྱུར་བ་དང་བུལ་བའི་རྒྱལ་བ་དང་། བསྒྲིམས་པ་དང་གློད་པའི་ང་རོ་དང་སྐད་གཉེངས་བཏེག་པ་དང་བཀུག་པ་དང་། ཕོ་དང་མོ་དང་མ་ནིང་གསུམ་འདྲེན་པ་ལ་རྒྱུད་པའམ། མང་པོ་སྤེལ་བའི་ང་རོས་དབྱངས་ཏེ་བླང་བར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེའང་རིམ་དང་ཚིག་ཅར་དང་།
།མྱུར་དུ་བུལ་བའི་རྒྱལ་བ་དང་།
།བསྒྲིམས་དང་གློད་པའི་ང་རོ་དང་།
།བཏེག་པ་དང་ནི་བཅུམ་པ་རྣམས།
།ཕོ་མོ་མ་ནིང་འདྲེན་པ་ལ།
།རྒྱུད་པའམ་སྤེལ་བའི་ང་རོས་དབྱངས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་

དེ་ལ་འཕྲོས་ནས་སྐད་གསུམ་གྱི་རྣམ་གཞག་བཤད་ན། དེ་ལ་ཕོ་སྒྲ་བརྗོད་པ་སྟེ་མོ་སྒྲ་ལ་སྙན་པ་འབྱུང་ཞིང་མ་ནིང་གི་སྒྲ་ནི་བརྟན་པ་ཡིན་ལ། དེ་བཞིན་དུ་ཕོ་སྒྲ་གསལ་ལ་ངར་བ་ཡིན་ཞིང་། མོའི་སྒྲ་ནི་ཞུ་ཞིང་འདར་བ་ཡིན་ལ། མ་ནིང་གི་སྒྲ་ནི་འགྱུར་ཞིང་སྙན་པ་ཞིག་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལ་ཕོ་སྒྲ་བརྗོད་པ་སྟེ།
།མོ་ཡི་སྒྲ་ལ་སྙན་པ་འབྱུང་།
།མ་ནིང་སྒྲ་ལ་བརྟན་པ་ཡིན།
།དེ་བཞིན་ཕོ་སྒྲ་གསལ་ལ་ངར།
།མོ་ཡི་སྒྲ་ནི་ཞུ་ཞིང་འདར།
།མ་ནིང་འགྱུར་ཞིང་སྙན་པ་དགོས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟའི་སྒྲའི་སྦྱོར་ཚུལ་དེ་དག་ཉིད་སྦྱོར་བ་དང་། དངོས་གཞི་དང་མཇུག་རྣམས་ལ་སོ་སོར་ལེན་པའམ། སྤྱིལ་ནས་ལེན་པ་ལས་གཞན་མེད་ཅེས་སྒྲ་ལེན་པ་ལ་མཁས་པ་རྣམས་ཀྱིས་ངེས་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟའི་སྒྲ་སྦྱོར་དེ་དག་ཉིད།

།སྦྱོར་བཤད་དངོས་གཞི་མཇུག་རྣམས་ལ།
།སོ་སོ་པའམ་སྤེལ་བ་ལས།
།མེད་ཅེས་མཁས་རྣམས་ངེས་པར་བྱ།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟ་བུའི་འགྱུར་གྱི་དབྱེ་བ་དེ་དག་ཀྱང་། ཨ་ཞེས་པ་ལྟ་བུ་འདྲེན་པའི་དུས་སུ་འདྲེངས་པ་དང་། བསྒྱུར་བའི་ཚེ་འགྱུར་བ་དང་། །འགུགས་པའི་དུས་སུ་ཁུགས་པ་དང་། ལྡེངས་ལ་འཛམ་པ་དང་། ང་རོ་ཐམས་ཅད་དུ་མཉམ་པ་དང་། ཡོ་མོ་ལ་སོགས་པའི་སྒྲ་དག་ལ་རང་སྒྲ་གསལ་བ་དང་། ཤྲ་བ་དང་། འགྱུར་བ་ལ་སོགས་པ་ལེགས་པར་རྒྱུར་ཕྱིན་པ་དང་། ཚིག་བརྗོད་པའི་དུས་ཚིག་ཕར་གསལ་ཞིང་། *དབྱངས་ཆེར་བའི་དུས་སུ་དབྱངས་ཉིད་གསལ་བ་དང་། ཚིག་དང་དབྱངས་དེ་དག་བསྲེས་ཚེ་ལེགས་པར་འདྲེ་ལ། བསྲེས་ནས་ཀྱང་ལྷག་པ་སོ་སོར་གསལ་བ་ཅིག་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟའི་དབྱེ་བ་དེ་དག་ཀྱང་།
།འདྲེན་པའི་དུས་སུ་འདྲེངས་པ་དང་།
།བསྒྱུར་ཚེ་འགྱུར་དང་དཀྱུག་པ་ཡི།

།དུས་སུ་ཞུགས་དང་ལྡེངས་ལ་འཛམ།

།ཐམས་ཅད་དུ་ནི་མཉེན་པ་དང་།

།ཕོ་མོ་ལ་སོགས་སྒྲ་དག་ལ།

།རང་སྒྲ་ལེགས་པར་ཕྱིན་པ་དང་།

།ཚིག་གི་དུས་སུ་ཚིག་གསལ་ཞིང་།

།དབྱངས་ལ་དབྱངས་ཉིད་གསལ་བ་དང་།

།དེ་དག་བསྲེས་ཚེ་ལེགས་འདྲེ་ལ།

།འདུས་ནས་སོ་སོར་གསལ་བའོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

4 བཞི་པ། དབྱངས་ཀྱི་ས་མཚམས་རྣམ་པར་གཞག་པ་ལ་གཉིས། མཚམས་ལ་མཁས་པར་བྱ་བའི་ཚུལ། །ཞེས་ནས་རྒྱན་ལ་བརྟག་པའོ།

དང་པོ་ནི། དབྱངས་མཐའ་རྣམས་དབྱངས་ཐམས་ཅད་ལ། གཞི་གང་ལས་འདྲེན་པ་དང་། གནས་*གང་དུ་དགུག་པ་དང་། ས་གང་དུ་བསྒྱུར་བ་དང་། གང་དུ་ལྡེངས་པ་དང་། ཚིག་གི་དབྱངས་གང་དུ་འཇོག་པ་དང་མང་དུ་སྦྱོར་བ་དང་། ས་གང་དུ་བསྡོད་པ་དང་། གང་དུ་སྨད་པར་བྱ་བ་དང་། གང་དུ

བསྒྲིམས་པ་དང་། གང་དུ་ལྷོད་པ་དང་། གང་དུ་དབྱངས་ཡིན་པ་དང་། གང་དུ་ཚིག་འཛུག་པ་དང་། གང་དུ་མྱུར་བར་ལེན་པ་དང་། གང་དུ་དལ་དགོས་པ་དང་། གང་ཞིག་དུ་ཕོ་སྒྲ་དང་། གང་ཞིག་དུ་མོ་སྒྲ་དང་། གང་ཞིག་དུ་མ་ནིང་གི་སྒྲ་དྲངས་དགོས་པ་དང་། གང་དུ་དེ་རྣམས་བསྲེས་པ་དང་སྤེལ་བར་བྱ་བ་རྣམས་ལ་ཚིགས་བཅད་རྗེས་སུ་བསྡོགས་པ་དང་། དབང་པོ་རྡོ་རྗེ་ལ་སོགས་པའི་ཚིགས་བཅད་རིམ་པ་གང་ལེན་པ་དེ་ལས་མཚམས་གཅོད་པ་མཁས་པར་བྱ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པར་བྱེད་པ།

།དབྱངས་མཁན་རྣམས་ཀྱིས་ཐམས་ཅད་དུ།
།གང་ལས་འདྲེན་དང་གང་དུ་དགུག།
།གང་དུ་བསྒྱུར་དང་གང་ལ་ལྡེངས།
།གང་དུ་འཛོག་དང་གང་གིས་སྒྱུར།
།གང་བསྡོད་གང་དུ་སྨད་པར་བྱ།
།གང་བསྒྲིམས་གང་དུ་ཀློད་པར་བྱ།
།གང་དུ་དབྱངས་ཡིན་གང་དུ་ཚིག།
།གང་དུ་མྱུར་དང་གང་དུ་དལ།

35

།གང་ཞིག་ཕོ་སྒྲ་གང་དུ་མོ།

།གང་དུ་མ་ནིང་སྒྲ་དྲངས་དང་།

།གང་དུ་བསྒྲེས་སྦྱོར་བྱ་བ་རྣམས།

།ཚིགས་བཅད་རིམ་པ་གང་ཡིན་པ།

།དེ་ལས་ས་མཚམས་མཁས་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། ཞེས་ནས་རྒྱན་ལ་བརྟག་པ་ནི། དབྱངས་ཀྱི་ངོ་བོ་ས་མཚམས་དང་བཅས་པ་དེ་ལྟར་ཤེས་ནས་ཕྱི་ནས་དེ་སྦྱོར་བའི་རྒྱན་ལ་བརྟག་དགོས་པས་དེ་ལ་འཇུག་པའི་རྒྱན་དུ་ཨ་ཨཱ་དང་། ལ་ལ་དང་། ཨ་ཨི་སོགས་དང་། བསྒྱུར་བའི་རྒྱན་དུ་ལ་ལོ་དང་། ཨ་ཡི་དང་། ཀ་ཡི་སོགས་དང་། བསྒྲུག་པའི་རྒྱན་དུ་ཨའི་དང་། ཀའི་དང་། ཡའི་སོགས་དང་། ཕྱེངས་པའི་རྒྱན་དུ་ཨཾ་དང་ཨཿདང་། ལཾ་དང་ལ་སོགས་ཏེ། དེ་ལ་གསུམ་ཡིག་ནི་ནར་ཏེ་ལྡིང་འདྲེན་པའི་བདྲ་ཡིན་ལ། ཚིག་དྲག་ནི་སྐད་དྲག་ཏུ་ཐེར་བའི་བདྲ་ཡིན་ཞིང་། འདྲེན་པ་བསྒྱུར་བ་བསྒྲུག་པ་ཕྱེངས་ལ་སོགས་པ་དེ་དག་ལ་རིང་དགོས་པ་དང་། ཐུང་དགོས་པ་དང་། དེ་བཞིན་དུ་ཨ་ཨ་དང་ཀའི་ལ་སོགས་པའི་

རྒྱན་དང་། ས་མཚམས་གཅོད་པ་དང་། དྲག་དགོས་པ་དང་། ཞན་དགོས་པ་ལ་སོགས་པ་ངེས་པ་དང་། ལ་ལ་ཨའི་ཟེར་བའི་མི་ཟེར་བ་དང་། ལ་ལ་ཇི་ལྟར་ཡང་རུང་བའི་མ་ངེས་པ་དང་ཤེས་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་ཤེས་ནས་རྒྱན་ལ་བརྟག།
།འདྲེན་པའི་རྒྱན་དུ་ཨ་ཨཱ་སོགས།
།བསྒྱུར་བའི་རྒྱན་དུ་ལ་ཡོ་སོགས།
།བསྒུག་པའི་རྒྱན་དུ་ཨ་ཡི་སོགས།
།ལྷངས་པའི་རྒྱན་དུ་ཨ་ཨ་སོགས།
།འདྲེན་པ་ལ་སོགས་དེ་དག་ལ།
།རིང་བ་དང་ནི་ཐུང་བ་དང་།
།རྒྱན་དང་ས་མཚམས་གཅོད་པ་དང་།
།དྲག་ཞན་ལ་སོགས་ངེས་པ་དང་།
།མ་ངེས་པ་ཡང་ཤེས་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟར་རང་གི་ཤེས་ནས་སློབ་མ་གཞན་ལ་འཆང་འདྲེན་པ་སོགས་པ་འདི་དག་འདིའི་གནས་ཡིན་ཞེས་ལ་ལ་ཚིགས་བཅད་སྐྱིད་དུ་འཇོག་པ

དང་། ལ་ལ་རྗོགས་པར་འཇོག་པ་ལ་སོ་སོར་ཕྱེ་ནས་བསྟན་པར་བྱ་སྟེ། ཞེས་ནས་གཞན་ལ་ཕན་འདོགས་པ་ནི་ཐེག་ཆེན་ཆོས་ཀྱི་རྩ་བ་ཡིན་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་ཤེས་ནས་སློབ་མ་ལའང་།
།འདི་དག་འདི་ཡི་གནས་ཡིན་ཞེས།
།སོ་སོར་ཕྱེ་ལ་བསྟན་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

5 ལྔ་པ། སྤྱི་སྦྱོར་དཔེ་བཅས་བཤད་པ་ལ་གཉིས་ཏེ། མདོ་སྔགས་དབྱངས་སྤྱིའི་སྦྱོར་བ་བཤད། །མཚོན་པར་བྱེད་པའི་དཔེ་ཉིད་བཤད་པའོ།

དང་པོ་ནི། དེ་ལྟར་བྱེ་བྲག་སོ་སོའི་དབྱངས་ལེགས་པར་ཤེས་ནས། ད་ནི་དབྱངས་སྤྱིའི་སྦྱོར་བ་ཉིད་བཤད་པར་བྱ་བ་ལ། མདོ་དབྱངས་དང་*གསང་སྔགས་ཀྱི་མཆོད་དབྱངས་ལ་སོགས་པ་འགའ་ཞིག་བསྒྱུར་བ་གཙོ་བོ་ཡིན་ཞིང་། གླུ་ལ་འཇུན་པ་གཙོ་བོ་ཡིན་ལ། ཉམས་དབྱངས་སོགས་རྟོགས་བརྗོད་ལ་བསྒྱུར་ཤུང་། མདོ་རྒྱུད་ཀྱི་བསྟོད་པ་རིང་ལ་ཚིགས་བཅད་བྱུང་བ་ལ་སོགས་པ་རྗེས་སུ་བརྗོད་ལ་བསྒྱུར་འཇུན་ཤུང་བ་སྟེ། སྤྱིར་ནི་

མཆོད་དབྱིངས་དང་སྐུ་ལ་སོགས་པ་ཀུན་ལ་བསྒྱུར་བ་དང་། འཛིན་པ་ལ་སོགས་པ་ཀུན་འཇུག་མོད་ཀྱང་། སྐུ་མཁན་འདི་དག་འཛིན་པ་གཙོ་བོར་མཐོང་ངོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་སོ་སོའི་དབྱིངས་ཞེས་ནས།
།སྤྱི་ཡི་སྒྱུར་བ་ཉིད་བཤད་བྱ།
།མཆོད་དབྱིངས་བསྒྱུར་བ་གཙོ་བོ་སྟེ།
།སྐུ་ལ་འཛིན་པ་གཙོ་བོ་ཡིན།
།རྟོགས་བརྗོད་ལ་ནི་བསྒྱུར་བྱུང་ངོ་།
།རྗེས་སུ་བརྗོད་ལ་བསྒྱུར་འཛིན་བྱུང་།
།སྤྱིར་ནི་ཀུན་ལ་ཀུ་འཇུག་ཀྱང་།
།འདི་དག་གཙོ་བོར་འཛིན་པ་མཐོང་།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། མཚན་པར་བྱེད་པའི་དཔེ་ཉིད་བཤད་པ་ནི། དེ་ལྟར་སྒྱུར་བ་ཞེས་པ་རྣམས་ལ་མཚན་པར་བྱེད་པའི་དཔེ་བཤད་པར་བྱ་སྟེ། དེ་ཡང་དྲང་པོར་ལེན་པ་མདའ། བཀུག་པ་གཞུ། སྟོད་བཀུག་པ་ལྕགས་ཀྱུ། སྨད་བཀུག་པ་གཞོལ་མདའ། སྟོད་རྒྱས་པར་ལེན་པ་གདུགས། སྨད་རྒྱས་

པ་བསེ་རུ། དཀྱིལ་ཕྱ་བ་རྡོ་རྗེ། དཀྱིལ་སྒྲོམ་པ་ནས། གཅིག་གི་ཞབས་དང་ཕྱི་མའི་མགོ་སྦྲུལ་ནས་ལེན་པ་ཙ་ཀླབས། ཕྱ་རགས་སྤྱིལ་བ་འཁོར་ལོ་འདྲ་བ་སྟེ། གང་ཞིག་འཛིན་སྤྱིད་ཚོད་ཀྱི་དབྱངས་རྣམས་ལ་དཔེ་འདི་རྣམས་དང་ལྡན་པ་ཁོ་བོ་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏས་མཐོང་བས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་དབྱངས་སྦྱོར་ཤེས་རྣམས་ལ།
།མཚོན་པར་བྱེད་པའི་དཔེ་གཞན་བཤད།
།མདའ་གཞུ་ལྕགས་ཀྱུ་གཞོལ་མདའ་དང་།
།གདུགས་དང་བསེ་རུ་རྡོ་རྗེ་ནས།
།ཙ་ཀླབས་འཁོར་ལོ་འདྲ་བ་སྟེ།
།གང་ཞིག་འཛིན་པའི་དབྱངས་རྣམས་ལ།
།དཔེ་འདི་ལྡན་པ་ཁོ་བོས་མཐོང་།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟར་འཛིན་པ་ལ་སོགས་པ་བཞི་བསྡུས་ཏེ་བཤད་པ་དང་། སོ་སོར་ཕྱེ་སྟེ་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ལས། ལེགས་པར་ཤེས་ན་འདི་ལས་སྤྲོས་པ་འདིའི་འཛིན་ཚུལ་གཞན་མེད་ལ། དེའི་རྒྱུ་མཚན་རྣམ་པར་རྟོག་པས་འབྱེད་ཅིང་རྣམ་རྟོག་ལ་མཐའ་མེད་པའི་ཕྱིར་

ཞེས་སྨོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་བསྡུས་ཏེ་རྒྱས་པར་བཤད།
།འདི་ལས་སྤྲོས་པ་གཞན་མེད་དོ།
།རྣམ་པར་སྤྲོས་ན་མཐའ་ཡས་ཏེ།
།རྣམ་པར་རྟོག་པས་འབྱེད་ཕྱིར་རོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། བརྟགས་ཏེ་ཉམས་སུ་ལེན་ཚུལ་བཤད་པ་ནི། དེས་ན་བློ་གྲོས་དང་ལྡན་པ་རྣམས་ཀྱིས་དང་པོར་སློབ་དཔོན་མཁས་པ་གོང་དུ་བཤད་པ་དེ་ལྟ་བུ་བསྟེན་ཏེ། ཕྱིས་ནས་དབྱངས་ཉིད་སློང་དུ་འགྱུར་བ་ཤེས་ནས་རང་གིས་ལེགས་པར་སྦྱར་ཚུལ་བརྟགས་ན་འཇིག་རྟེན་ན་དབྱངས་སྙན་པ་དེ་ཟླའི་དབང་པོ་རབ་དགའ་ལྟ་བུར་འགྱུར་བས། དེ་ལྟར་ཉམས་སུ་ལེན་པ་ལ་འབད་པར་བྱ་དགོས་སོ་ཞེས་སྨོན་པ་ལ།

།དེས་ན་བློ་གྲོས་ལྡན་པ་ཡིས།
།དང་པོར་སློབ་དཔོན་མཁས་བསྟེན་ཏེ།
།ཕྱིས་ནས་རང་གིས་ལེགས་བརྟགས་ན།
།དེ་ཟླའི་དབང་པོ་ལྟ་བུར་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་

དེ་རྣམས་སྤྱིའི་སྒོ་ནས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བྱ་བ་ལས། དབྱངས་ཀྱི་རྣམ་པར་གཞག་པ་སྟོན་པ་ལེའུ་དང་པོ་བཤད་ཟིན་ཏོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ལས་དབྱངས་ཀྱི་ལེའུ་སྟེ་དང་པོའོ། ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

ཚིག་གི་རྣམ་གཞག་ལ་བཞི་སྟེ། བསྟོད་སོགས་ཡུལ་བཞིའི་རྣམ་གཞག་བཤད། །བསྟོད་ཚིག་གནད་ཉིད་དབྱེ་ཞེས་བཤད། །བསྟོད་ཚུལ་སྙན་ངག་སོགས་དང་སྦྱར། །རྒྱས་པར་གཞན་དུ་འབད་པར་གདམས་པའོ།

དང་པོ་ལ་གཉིས་ཏེ། ཡུལ་བཞི་ངོས་གཟུང་ཉན་པར་གདམས། དེ་ཉིད་རིམ་བཞིན་རྒྱས་པར་བཤད་པའོ།

དང་པོ། ཡུལ་བཞི་ངོས་གཟུང་ཉན་པར་གདམས་པ་ནི། དབྱངས་ཞེས་པ་དེ་ནས་དབྱངས་ལ་དགོས་པའི་ཚིག་གི་སྦྱོར་པ་ཡང་། རོལ་མོ་མཁན་ཁྱེད་རྣམས་ལ་བརྗོད་པའི་བསམ་པས་བཤད་པར་བྱ་སྟེ། དེ་ཡང་བསྟོད་པར་འོས་པའི་ཆེན་པོ་རྣམས་ལ་བསྟོད་པ་དང་། སྨད་པར་འོས་པའི་དམན་པ་རྣམས་ལ་སྨད་པ་དང་། འགྲན་པར་འོས་པའི་མཉམ་པ་རྣམས་ལ་འགྲན་ཚིག་

དང་། ཆེན་པོ་དང་དམན་པ་དང་མཉམ་པ་ཀུན་ལ་དགའ་བའི་གླུ་འོག་ནས་འབྱུང་བ་རྣམས་བླང་བ་སྟེ། དེ་དག་སོ་སོའི་རྣམ་གཞག་ཀྱང་རྒྱས་པར་བཤད་མི་ལོང་བས། མདོར་བསྡུས་ནས་ནི་བཤད་པར་བྱ་ཞེས་ཉེན་ཚིག་སྟོན་པ་ལ།

།ད་ནས་ཚིག་གི་སྦྱོར་བ་ཡང་།
།ཁྱེད་ལ་བརྩེ་བའི་བསམ་པས་བཤད།
།ཆེན་པོ་རྣམས་ལ་བསྟོད་པ་དང་།
།དམན་པ་རྣམས་ལ་སྨད་པ་དང་།
།མཉམ་པ་རྣམས་ལ་འགྲན་ཚིག་དང་།
།ཀུན་ལ་དགའ་བའི་གླུ་བླང་ངོ་།
།དེ་དག་སོ་སོའི་རྣམ་གཞག་ཀྱང་།
།མདོར་བསྡུས་ནས་ནི་བཤད་པ་ཉིད།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། །དེ་ཉིད་རིམ་བཞིན་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ལ་བཞི་སྟེ། བསྟོད་ཡུལ་ཆེན་པོ་རྒྱས་པར་བཤད། །དམན་ཡུལ་དམན་པ་རྒྱས་པར་བཤད། །འགྲན་ཡུལ་མཉམ་པ་རྒྱས་པར་བཤད། །ཀུན་ལ་དགའ་བྱེད་རྒྱས་པར་བཤད་པའོ།

དང་པོ་ནི། བརྗོད་བྱ་ཆེན་པོ་དེ་ལ་དབྱེ་ན་ཡོན་ཏན་དང་། ཤེས་རབ་དང་། བསླབ་པ་དང་། རིགས་དང་། ན་སོ་དང་། ནོར་གྱི་ཆེ་བ་དྲུག་ཡོད་ཅིང་། དེ་དག་ཀྱང་བཟང་ངན་རིམ་བཞིན་ཐོག་མ་ཐོག་མ་བཟང་བས་ཁྱད་ཞུགས་པས་ན་བཀུར་བའང་ཐ་དད་ཡིན་ཞེས་རྗེ་བཙུན་གྲགས་པ་རྒྱལ་མཚན་གྱིས་གསུངས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཡོན་ཏན་ཤེས་རབ་བསླབ་པ་རིགས།
།ན་སོ་ནོར་གྱིས་ཆེ་བ་དྲུག།
།རིམ་བཞིན་ཁྱད་པར་ཞུགས་པ་ཡིན།
།བཀུར་བའང་ཐ་དད་ཡིན་ཞེས་གསུངས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་དག་ཇི་ལྟར་བཀུར་ན། ཡོན་ཏན་ཅན་ལ་དད་པས་བཀུར་སྟི་བྱ་ཞིང་། ཤེས་རབ་ཅན་ལ་ཞུ་བ་དང་། ཞུ་བ་མ་ཡིན་པའི་ཆ་ཤེས་པ་ལུགས་ཀྱི་རྣམ་གཞག་ངེས་པས་དང་། བསླབ་པ་ཚུལ་ཁྲིམས་ཀྱིས་ཆེན་པ་ལ་ཕྱག་གིས་དང་། རིགས་ཀྱིས་ཆེན་པ་ལ་སྔོན་དུ་འདོང་བ་ལ་སོགས་པ་ཞེ་སས་དང་། ན་སོས་ཆེན་པ་ལ་སྟན་དང་ཁ་ཟས་ལ་སོགས་པའི་བསྙེན་བཀུར་

ཀྱིས་དང་། ནོར་ཀྱིས་ཕན་པ་ལ་ཁྱོད་ཕྱུག། འགྲན་ཟླ་མེད་ཅེས་པ་ལ་སོགས་པས་ང་དགས་བཀུར་སྐྱེ་བྱེའོ། ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཡོན་ཏན་ཅན་ལ་དད་པས་བཀུར།
།ཤེས་རབ་ཅན་ལ་ལུགས་དྲིས་བས།
།བསླབ་པས་ཕན་ལ་ཕྱུག་གིས་དེ།
།རིགས་ཀྱིས་ཕན་ལ་ཞེ་སས་སོ།
།ན་སོས་ཕན་ལ་བསྙེན་བཀུར་གྱིས།
།ནོར་གྱིས་ཕན་ལ་ང་དགས་བཀུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། སྨད་སྤུལ་དམན་པ་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི། སྨད་པའི་གནས་དྲུག་ལ་གཞན་ལ་གདོན་གྱིན་མི་སྟོད་པར་བརྙས་ལ་སྨད་པར་བྱ་སྟེ། དེ་ཡང་ཆེན་པོར་ཟློམ་ལ་ཡོན་ཏན་མེད་པ་དང་། དྲེགས་པ་དང་རྒྱལ་ཅན་ལ་བློ་གྲོས་མེད་པ་དང་། སྐྱེ་བོའི་རྒྱལ་པོའམ། མང་པོའི་བདག་པོ་རིགས་དམན་པ་དང་ཚོགས་ཀྱི་གཙོ་བོ་ལོ་གྲངས་གཞོན་ཅིང་མཐོང་རྒྱ་དང་ཐོས་རྒྱ་ཆུང་བ་དང་། ཕྱུག་པོ་སེར་སྣའི་དབང་དུ་གྱུར་པས་ནོར་

གཏོང་མིག་ཕྲ་བ་དང་། དགུ་པོ་དེ་དག་མང་པོའི་ནང་ན་ཁོང་རང་རྣམས་ངོ་ནོངས་པའི་གནས་ཡིན་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཆེ་ལ་ཡོན་ཏན་མེད་གྱུར་ཅིང་།
།དྲེགས་པ་ཅན་ལ་བློ་མེད་པ།
།རབ་ཏུ་བྱུང་བ་བསླབ་པ་ཉམས།
།སྐྱེ་བོའི་བདག་པོ་རིགས་དམན་པ།
།ཚོགས་ཀྱི་བདག་པོ་ལོ་གྲངས་གཞོན།
།ཕྱུག་པོ་སེར་སྣའི་དབང་གྱུར་པ།
།མང་པོའི་ནང་ན་ནོངས་པའི་གནས།
།གཞན་ལ་བརྙས་ན་སྨད་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། འགྲན་ཟླ་མཉམ་པ་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི། འགྲན་པའི་གནས་བདག་དང་ཡོན་ཏན་མཚུངས་པའི་མང་པོའི་ནང་དུ་རང་ཕྱོགས་བསྟོད་ན་དེ་ལ་བདག་གི་འགྲན་པའི་གནས་ཞེས་བྱ་ལ། བདག་གི་ཚུལ་མིན་དེ་ལ་བཟོད་ན་བཟློག་སྟེ་བཟོད་པ་དེ་ལ་སྨད་སྨྲ་མི་འཇུག་སྟེ། སྨད་ནའང་སྨད་པར་མི་འགྱུར་ཅིང་འགྲན་ནའང་འགྲན་པར་མི་འགྱུར་བས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།བདག་དང་ཡོན་ཏན་མཚུངས་པ་ཡིས།
།རང་ཕྱོགས་བསྐྱོད་ན་འགྲན་པའི་གནས།
།ཚུལ་མིན་བཟོད་ན་བཟློག་སྟེ་བཟོད།
།དེ་ལ་སྨད་སྨྲ་མི་འདུག་གོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ། ཀུན་ལ་དགའ་བྱེད་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི། ཤེས་བྱའི་གནས་རྒྱུ་ལམ་འབྲས་བུ་གསུམ་ལ་རབ་ཏུ་མཁས་ཤིང་བསྒོམ་པའི་ལམ་གྱི་དམིགས་པ་ཕྱིན་ཅི་མ་ལོག་པས་བསྒྲུབ་བྱ་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ཉིད་ཐོབ་པར་འགྱུར་བའི་ཚུལ་དེ་བཤད་ན། འདིས་མཁས་པ་རྣམས་དགའ་བར་བྱེད་པ་ཡིན་ནོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཤེས་བྱའི་གནས་ལ་རབ་མཁས་ཤིང་།
།ལམ་གྱི་དམིགས་པ་མ་ལོག་པས།
།ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ཐོབ་འགྱུར་བ།
།འདི་ནི་མཁས་རྣམས་དགའ་བྱེད་ཡིན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་བཞིན་རྒྱལ་པོ་ལ་རྒྱལ་སྲིད་ཀྱི་གདམ་དང་། མཛངས་པ་རྣམས་ལ་ལུགས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་དང་། དཔའ་བོ་རྣམས་ལ་གསུལ་

ངོ་འཕྲུགས་པའི་གནམ་དང་། བྱད་མེད་རྣམས་ལ་རྒྱན་དང་ཁ་དོག་མཛེས་པའི་གནམ་དང་། ཚོང་པ་རྣམས་ལ་ཚོང་ཁེ་སྤོགས་ཀྱི་གནམ་དང་། ཞིང་པ་རྣམས་ལ་ཞིང་དང་སྟེན་ཐོག་གི་གནམ་དང་། ཚུལ་བཞིན་མ་ཡིན་པ་དོན་དུ་གཉེར་བ་དག་ལ་རང་གང་དགོད་བློ་བའི་གནམ་བོང་རང་རྒྱ་བོ་ལ་སོགས་པའི་གནམ་ཀྱིས་དེ་དག་དགའ་བར་འགྱུར་བས་དེའི་གནམ་དང་། མདོར་ན་གདུལ་བྱ་སོ་སོའི་བྱ་བ་ལ་དེའི་ཆ་ཤེས་པའི་བློ་དང་ལྡན་པས་མཐུན་འཇུག་གི་གནམ་བརྗོད་དགོས་ཏེ། སྟོན་པ་ཐུབ་པའི་དབང་པོས་ཀྱང་མདོ་ལས། ཚོང་པ་རྣམས་ལ་ཚོང་གི་གནམ་དང་། བྱད་མེད་རྣམས་ལ་རྒྱན་དང་ཁ་དོག་ལ་སོགས་གནམ་བརྗོད་དོ། ཞེས་གསུང་ཞིང་། བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔས་སེམས་ཅན་རྗེན་པར་བྱེད་པ་བསྡུ་བའི་དངོས་པོ་བཞིའི་ནང་ཚན་ཚིག་སྙན་པར་སྨྲ་བ་འདང་དེ་ཉིད་ཡིན་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ། །

།རྒྱལ་པོ་སྤྱིད་དང་མཛངས་ལ་ལུགས།
།ཕལ་ལ་གསུལ་ངོ་བྱད་མེད་རྒྱན།
།ཚོང་པ་ཚོང་དང་ཞིང་པ་ཞིང་།
།ཚུལ་བཞིན་མིན་པས་མོངས་པ་དགའ།

།མདོར་ན་སོ་སོའི་བྱ་བ་ལ།
།བློ་དང་ལྡན་པས་མཐུན་འཇུག་བརྗོད།
།ཐུབ་པས་ཀྱང་ནི་འདི་སྐད་གསུངས།
།སེམས་ཅན་ཧྲེན་པར་བྱེད་པའང་ཡིན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། བསྟོད་ཚིག་གནད་ཉིད་དབྱེ་བཅས་བཤད་པ་ལ། ངོ་བོའི་སྒོ་ནས་གཉིས་སུ་དབྱེ། དཔེ་ལ་བཅོ་བརྒྱད་ཉིད་དུ། དབྱེ་བ་གཉིས་ལས་དང་པོ་ནི། དེ་ལྟར་བསྟོད་པ། སྨད་པ། འགྲན་པ། འཚོགས་པའི་ཡུལ་ཞེས་ནས་ཇི་ལྟར་བསྟོད་པ་དང་། སྨད་པ་དང་། མཉམ་པ་ལ་འགྲན་པ་དང་། དགའ་བར་བྱེད་པའི་ཚིག་སྦྱོར་གནད་ཀྱང་ང་སྨྲ་པཎྜི་ཏ་ངས་བཤད་ཀྱིས་ཉོན་ཅིག་ཅེས་ཉན་པར་གདམས་པ་དེ་ཉིད་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་བསྟོད་སོགས་ཡུལ་ཞེས་ནས།
།ཇི་ལྟར་བསྟོད་དང་སྨད་པ་དང་།
།འགྲན་དང་དགའ་བར་བྱེད་པ་ཡི།
།ཚིག་སྦྱོར་གནད་ཀྱང་ང་ཡིས་བཤད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

ཚིག་སྦྱོར་དེ་ཡང་དབྱེ་ན་གཉིས་སུ་འགྱུར་ཏེ། ངོ་བོ་རྐྱང་པ་བརྗོད་པའམ། དཔེ་གཞན་ལ་སྦྱར་བ་གཉིས་ཀྱི་སྒོ་ནས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། དེ་ཡང་དབྱེ་ན་རྣམ་གཉིས་ཏེ།
། ངོ་བོ་འམ་ནི་དཔེ་ཡིས་སོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཤད་མ་ཐག་པའི་ངོ་བོ་དེ་ཡང་དབྱེ་ན་གཉིས་སུ་འགྱུར་ཏེ། རང་ཉིད་དང་རང་ལ་ཡོད་པའི་རང་གི་ཆོས་ཉིད་བཤད་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། རང་དང་རང་གི་ཆོས་བཤད་པས།
། ངོ་བོ་དེ་ཡང་གཉིས་སུ་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་གཉིས་ཀྱང་ཅུང་ཟད་ཕྱེ་སྟེ་བཤད་ན། རང་ཉིད་དམ་རང་གི་ངོ་བོ་ལུས་དང་ངག་དང་ཡིད་ཀྱི་ཡོན་ཏན་བརྗོད་པ་སྟེ། ལུས་མཛེས་པ་དང་། ངག་སྙན་པ་དང་། ཡིད་བཟང་བ་ཙམ་གྱིས་བསྟོད་པ་ནི། རང་གི་ངོ་བོའི་སྒོ་ནས་བསྟོད་པ་ཡིན་ལ། ལུས་ངག་ཡིད་གསུམ་ལས་གཞན་པའི་དེ་ལ་ཡོད་པ་དཔལ་འབྱོར་དང་། དབང་ཐང་དང་། རིགས་དང་། ལུང་རྟོགས་དང་། ཡོན་ཏན་དང་། སྙིང་བརྩེ

པ་དང་། སྙན་པར་སྨྲ་བ་ལ་སོགས་པས་སྟོད་པར་བྱེད་པ་ནི་རང་གི་ཆོས་ཉིད་ཀྱི་སྒོ་ནས་བསྟོད་པ་ཡིན་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རང་གི་ངོ་བོ་ལུས་ངག་དང་།
།ཡིད་ཀྱི་ཡོན་ཏན་བརྗོད་པ་ཙམ།
།ལུས་ངག་ཡིད་ལས་གཞན་པ་ཡི།
།འབྱོར་དང་དབང་ཐང་རིགས་ཡོན་ཏན།
།བརྒྱ་དང་སྙན་པར་སྨྲ་བ་སོགས།
།སྟོད་པར་བྱེད་ན་རང་གི་ཆོས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། དཔེ་ལ་བཅོ་བརྒྱད་ཉི་ཤུ་དབྱེ་བ་ལ་གཉིས་ཏེ། སྤྱི་ཡི་སྒོ་ནས་མདོར་བསྟན། སོ་སོར་ཕྱེ་སྟེ་རྒྱས་པར་བཤད་པའོ།

དང་པོ་ནི། ཕྱོགས་གཅིག་གམ་ཐལ་ཆེ་བའི་སྒོ་ནས་མི་དཔའ་བ་ལ་སེང་གེ་དང་མང་པོའི་དཔོན་འཁོར་བ་ཅན་ལ་རྣམ་ཐོས་ཀྱི་བུ་ཞེས་པ་ལྟ་བུ་དེ་དང་དེ་འདྲ་བའི་ཡོན་ཏན་ལེགས་བརྟགས་ཏེ་དེ་འདྲ་བའི་ཁྱད་ཉིད་ཡིན་ཙམ་མཚུངས་པར་ད་དང་དེ་ལ་དེའི་སྒོ་ནས་བསྟོད་པ། སྤྱིར་བ་དཔེའི་སྒོ་ནས་བསྟོད་པ་ཡིན་ལ།

བསྟོད་སྒྲ་དེ་དག་ལས་བཟློག་པ་མི་ལྡན་པ་ལ་བ་གླང་དང་། ཞུམ་པ་ལ་ཕྲ་སྐྱེས་ལྟ་བུར་སྨད་པ་དང་། དེ་བཞིན་འགྲན་ཟླ་ཅན་ལ་འགྲན་ཚིག་ཀྱང་བདེ་བླག་ཏུ་ཤེས་པར་འགྱུར་ཏེ། ཆོས་རྗེ་ཉིད་ཀྱིས་མཛད་པའི་མཁས་པ་འཇུག་སྒོ་ལས།

།དཔའ་བོ་སེང་གེ་སྟག་ལ་སོགས། །ཞུམ་ལ་ཕྲ་སྐྱེས་ཅེ་སྤྱང་སོགས། །མཁས་པ་འཇམ་དབྱངས་སྟོབས་སྤྱོད་མེད། །ལྡན་ལ་བ་གླང་ཞེ་སྡང་སྤྲུལ། །གསལ་བ་སྐྱེ་དགུའི་སྒྲོན་མེ་སོགས། །རྒྱས་པར་སྦྱར་ཞེས་མཁས་རྣམས་སྨྲ། ཞེས་བཤད་པ་ལྟར་ཡིན་ནོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཕྱོགས་གཅིག་གམ་ནི་ཕལ་ཆེར་གྱིས།
།ལྡན་པའི་ཡོན་ཏན་ལེགས་བརྟགས་ཏེ།
།དེ་འདྲ་ཁྱོད་ཉིད་ཡིན་ནོ་ཞེས།
།མཚུངས་པར་སྦྱར་བ་དཔེ་ཡིན་ནོ།
།དེ་དག་བཟློག་པས་སྨད་པ་དང་།
།འགྲན་པའང་བདེ་བླག་ཤེས་པར་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། སོ་སོར་ཕྱེ་སྟེ་རྒྱས་པར་བཤད་

པ་ལ་གསུམ། བསྟོད་པའི་དཔེ་དྲུག་རྒྱས་པར་བཤད། སྨད་པའི་དཔེ་དྲུག་རྒྱས་པར་བཤད། འགྲུབ་པའི་དཔེ་དྲུག་རྒྱས་པར་བཤད་པའོ།

དང་པོ་ནི། བསྟོད་པའི་དཔེ་དེ་དག ཀྱང་ས་གཞི་ནི་ཡོན་ཏན་ཅན་གྱི་དཔེ། དེ་བཞིན་དུ་གསེར་ནི་ཤེས་རབ་ཅན་གྱི། རྒྱ་མཚོ་ནི་*བསླབ་པའི། ཟླ་ནི་རིགས་བཟང་པའི། ཀླུང་ནི་ཆེན་པའི། རྣམ་ཐོས་བུ་ནི་ཕྱུག་པོའི་དཔེ་ལ་སོགས་པའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ཡང་ས་གསེར་རྒྱ་མཚོ་ཟླ།
།ཀླུང་དང་རྣམ་ཐོས་བུ་ལ་སོགས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། སྨད་པའི་དཔེ་དྲུག་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི། བསྟོད་པ་དེ་དག་ལས་གཞན་པ་སྨད་པ་ལ། ཁྲོན་སྡོང་ནི་ཡོན་ཏན་མེད་པའི། ཆུ་བུར་ཤེས་རབ་མེད་པའི། ཤིམ་པའི་འབྲས་བུ་བསླབ་པ་མེད་པའི། ཕྱོ་ཡོར་ནི་རིགས་ངན་པའི། ན་ཚོ་ནི་གཞོན་པའི། ཁྲི་བ་ནི་ཕྱུག་པོ་སེར་སྣ་ཅན་གྱི་འདྲ་དཔེར་འདོད་དོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།གཞན་ནི་ཁྲོན་སྡོང་ཆུ་བུར་འདྲ།

།ཀིམ་པའི་འབྲས་བུ་གྲོ་ཡོར་བཞིན།
།ནེ་ཙོ་བྱི་བ་འདྲ་བར་འདོད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། འགྲན་པའི་དཔེ་དྲུག་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི། དེ་བཞིན་དུ་འགྲན་པའི་དཔེ། ཉི་ཟླ་གཉིས། གསེར་དངུལ་གཉིས། དགེ་བ་དང་སྡིག་པ། སྣང་བ་དང་མུན་པ། གཡས་པ་དང་གཡོན་པ། རྒྱལ་པོ་དང་བློན་པོ་སྟེ། དྲུག་པོ་དེ་དག་འགྲན་ཟླ་དང་། འགྲན་པའི་དུས་སུ་ཅིག་ཤོས་ལྷག་པ་ཉི་མ་དང་གསེར་ལ་སོགས་པའི་དཔེ་རྣམས་བརྗོད་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་བཞིན་ཉི་ཟླ་གསེར་དང་དངུལ།
།དགེ་སྡིག་སྣང་མུན་གཡས་དང་གཡོན།
།རྒྱལ་བློན་ལ་སོགས་འགྲན་ཟླ་ལས།
།ཅིག་ཤོས་ལྷག་པའི་དཔེ་བརྗོད་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟར་དེ་དག་སོ་སོའམ། ཡང་ན་ཐམས་ཅད་ཀུང་སོ་སོར་སྦྱར་བ་

བྱ་ཞིང་། དེ་ལྟ་བུ་སྦྱོར་བ་དེ་དག་ཀྱང་ཐོག་མར་བསྙོད་པ་དང་། སྐད་བ་དང་། འགྲུབ་པའི་ཡུལ་གང་ཡིན་ལེགས་པར་བརྟགས་ཏེ། དེ་རྗེས་བསྙོད་ཚིག་སྐད་ཚིག་སོགས་སུ་སོང་མ་སོང་ལེགས་པར་བརྟགས་ལ་བྱ་དགོས་ཏེ། གཞན་དུ་ཁྱད་གཞི་མ་གྲུབ་པ་དེའི་ཁྱད་ཆོས་བརྗོད་པ་རབ་ཏུ་དཀའ་བ་དེ་རྒྱུ་མེད་དུ་འགྲོ་བ་ལྟ་བུ་སྲིད་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་དེ་དག་སོ་སོ་འམ།
།ཐམས་ཅད་སོ་སོར་སྦྱར་བར་བྱ།
།དེ་ལྟར་སྦྱོར་བ་དེ་དག་ཀྱང་།
།ཐོག་སྙོད་སྐད་སོགས་ཡུལ་བརྟགས་ཏེ།
།དེ་རྗེས་ཚིག་ལ་བརྟགས་པར་བྱ།
།གཞན་དུ་གཞི་མ་*གྲུབ་པ་ཡི།
།ཁྱད་པར་བརྗོད་པ་རབ་ཏུ་དཀའ།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། དེ་དག་ལྡན་དངོས་སོགས་དང་སྦྱར་བ་ལ་གཉིས། སྦྱར་ཚུལ་གཞི་ལ་སོ་སོར་སྦྱར། །ཚིགས་བཅད་ཚིག་ལྷུག་རྣམ་གཞག་

བཤད་པའོ། །དང་པོ་ནི། དེ་ལྟར་ཚིག་སྦྱོར་ཞིབས་པར་ཞེས་པའི་*མཁས་པས་མཁས་པ་ཕལ་ཆེ་བའི་བྱ་བ་ཡིན་པས་མཆོད་པའི་ཚིག་ལ་ནི་སྙན་དངགས་སྦྱར་བར་བྱ་ཞིང་། གླུ་བླང་བ་ཕལ་ཆེར་རྨོངས་པ་འདུ་བའི་སར་འབྱུང་བས་གླུ་ཚིག་ལ་ཐ་མལ་གྱི་འདོད་རྒྱལ་གྱི་ཚིག་སྦྱར་ལ་སྒོམ་ཆེན་པ་ཕལ་ཆེར་སྤྱངས་པ་ཆུང་བས། ཉམས་དབྱངས་ཀྱི་ཚིག་ལ་རྟོགས་པ་བརྗོད་དེ་འདོད་རྒྱལ་ལས་ཆུང་ཟད་སྙན་པར་སྦྱར་ཞིང་། མདོ་རྒྱུད་སོགས་གཞན་གྱི་རྗེས་འཇུག་ཡིན་པས་ན། ཚིག་རང་ཤུགས་ལ་ཚིགས་བཅད་རིང་བའི་རྗེས་སུ་བརྗོད་པ་ལ་གང་སྣང་ངམ་གང་འཕྲད་སྦྱར་བ་བྱ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་ཞེས་བའི་མཁས་པ་ཡིས།
།མཁས་པའི་བྱ་བ་ཡིན་པས་ན།
།མཆོད་པ་ལ་ནི་སྙན་དངགས་སྦྱར།
།ཕལ་ཆེར་རྨོངས་པ་འདུ་བ་ན།
།གླུ་བླངས་བ་ལ་འདོད་རྒྱལ་ཚིག
།སྒོམ་ཆེན་སྤྱངས་པ་ཆུང་བས་ན།
།འདོད་རྒྱལ་སྦྱར་བས་རྟོགས་བརྗོད་ལ།
།གཞན་གྱི་རྗེས་འཇུག་ཡིན་པས་ན།

།རྗེས་སུ་བརྗོད་ལ་གང་སྣང་སྦྱར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། ཚིགས་བཅད་ཚིག་ལྷུག་རྣམ་གཞག་བཤད་པ་ནི། དེང་སང་ཕལ་ཆེ་བ་ཚིགས་བཅད་གཅིག་ཙམ་ལས་ཚིག་རྐང་བཞི་ངེས་པར་ཚང་དགོས་པ་ལྟ་བུར་འདོད་པ་སྣང་ཡང་། དེ་ནི་ངེས་པ་མེད་དེ། ཚིག་བར་གང་ཡང་རུང་བ་རྐང་པ་གཉིས་པ་ནས་དྲུག་པའི་བར་ངག་འདོན་འབྲེལ་ན་ཚིག་རྐང་གསུམ་མམ། བཞི་འམ། ལྔ་ལ་སོགས་གང་ཡིན་ཡང་རུང་། དེ་དག་ལྔ་ཆར་ལ་ཚིགས་བཅད་ཅེས་འཇོག་པའི་ཕྱིར་ཏེ། འཕགས་པ་ཐོགས་མེད་ཀྱི་ཞལ་ནས། །ཚིགས་སུ་བཅད་པའི་སྡེ་གང་ཞེ་ན། །གང་ཚིག་ཏུ་སྦྱར་ནས་གསུངས་པ་སྟེ། །དེ་ནི་རྐང་པ་གཉིས་པ་དང་། །རྐང་པ་གསུམ་པ་དང་། །རྐང་པ་བཞི་པ་དང་། །རྐང་པ་ལྔ་པ་དང་། །རྐང་པ་དྲུག་པའོ། ཞེས་གསུངས་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རྐང་པ་གཉིས་ནས་དྲུག་གི་བར།
།ངག་འདོན་འབྲེལ་ན་ཚིགས་བཅད་གཅིག །

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལ་རྗེས་སུ་བསྔགས་པ་ཞེས་པ་ཚིག་བར་བརྒྱུད་དམ་བོད་ལ་

བདུན་པ་ལ་ཚིག་རྐང་གཅིག་ལ་སོགས་པ་ཇི་ལྟར་རིགས་པའི་རྣམ་གཞག་བྱ་ཞིང་། དབྱངས་དང་བཅས་པའི་ཚིག་ཕལ་ཆེར་ལ་ནི་ཡི་གེ་བདུན་པ་དགུ་པ་ལ་སོགས་མཉམ་པའམ་མི་མཉམ་པ་ཡང་རུང་། ཚིགས་སུ་བཅད་པའི་རྣམ་གཞག་དེ་ཉིད་བདེ་ཞིང་འཇུག། དབྱངས་མེད་པར་ཚིག་ཏུ་ཤར་བའི་བདེ་འབྱམས་སམ*འདོན་ལ་ཚིགས་བཅད་དམ། ཡང་ན་རྐྱང་པ་སྟེ་ཚིགས་ལྷུག་པ་ཅི་བདེར་སྦྱར་བས་རུང་སྟེ་ངེས་པ་མེད་དོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལ་རྗེས་སུ་བསྟུགས་ལ་སོགས།
།ཇི་ལྟར་བདེ་བའི་རྣམ་གཞག་བྱ།
།དབྱངས་དང་བཅས་པ་ཕལ་ཆེར་ནི།
།ཡི་གེ་མཉམ་མམ་མི་མཉམ་ཡང་།
།ཚིགས་སུ་བཅད་པའི་རྣམ་གཞག་འཇུག།
།བདེ་འཇམས*འདོན་ལ་ཚིགས་བཅད་དམ།
།ཡང་ན་རྐྱང་པ་ཅི་བདེར་སྦྱར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟ་བུའི་ཚིགས་བཅད་དམ་ཚིག་ལྷུག་པ་གང་ཡིན་ཀྱང་། གཞན་ཀུན་གྲུབ་པོ་ཞིང་། རང་གིས་བརྗོད་པ་བདེ་ལ་ཕ་རོལ་གྱི་

དོན་མཐུན་ལ་དཔེ་དང་དོན་འགྲིགས་པ་སྔ་ཕྱི་གཉིས་མི་ཟློས་ཤིང་མི་འགལ་ལ། མང་དུ་དགོས་ན་འབྱེད་ཤེས་པ། ཉུང་བས་ཆོག་ན་སྡུད་པ་སྟེ། །དབྱེ་བསྡུ་ཤེས་ན་མཁས་པ་ཡིན་པས། དེ་ལྟར་འབྱུང་བ་ལ་བསླབ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཀུན་གྱིས་གོ་ཞིང་བརྗོད་པ་བདེ།
།དོན་དང་མཐུན་ལ་དཔེ་འགྲིགས་ལ།
།སྔ་ཕྱི་མི་ཟློས་མི་འགལ་ལ།
།དབྱེ་བསྡུ་ཤེས་ན་མཁས་པ་ཡིན།
།དེ་འདྲ་གང་གིས་ཤེས་པ་དེ།
།སྦྱངས་པའི་སྟོབས་ལས་འབྱུང་བ་སྙམ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ། རྒྱས་པར་གཞན་དུ་གདམས་པ་ནི། གོང་དུ་བཤད་པ་དེ་དག་ནི་ཚིག་གི་རྣམ་གཞག་མདོར་བསྡུས་པ་སྟེ། རྒྱས་པར་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏ་ཁོ་བོས་སྡེབ་སྦྱོར་གྱི་བསྟན་བཅོས་མེ་ཏོག་གི་ཆུན་པོར་བཤད་ཟིན་པས་ན། སྐྱེ་བོ་བློ་གསལ་དང་ལྡན་པ་དག་གིས་ཁོ་བོས་བྱས་པའི་བསྟན་བཅོས་དེ་གུས་པས་བསྟེན་ཏོ། སླ་ཆོས་མ་ཡིན་པར་འབད་པས་ནན་ཏན་ཆེར་བྱས་ནས་ཀྱང་དེ་ཤེས་པ་དང་།

ཕྱིས་ནས་རང་གིས་ཚིགས་བཅད་དང་། ཚིག་གི་ངོ་བོ་དང་། འདོད་རྒྱལ་ལ་སོགས་པ་ལ་ལེགས་པར་སྦྱངས་ན། ཁོ་བོ་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་ལྟ་བུའི་མཁས་པར་འགྱུར་བས་འབད་པ་གྱིས་ཤིག་ཅེས་གདམས་པ་དེ་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

།འདིར་ནི་ཚིག་སྦྱོར་མདོར་བསྡུས་ཡིན།
།རྒྱས་པར་ཁོ་བོས་གཞན་དུ་བཤད།
།བློ་དང་ལྡན་པས་དེ་བསྟེན་དེ།
།འབད་པས་ནན་ཏན་བྱས་ནས་ཀྱང་།
།ཕྱིས་ནས་རང་གིས་ལེགས་སྦྱངས་ན།
།ཀུན་དགའ་ལྟ་བུའི་མཁས་པར་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་རྣམས་ཀྱི་སྒོ་ནས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བྱ་བ་ལས། ཚིགས་བཅད་སྦྱོར་བའི་ལེའུ་གཉིས་པའི་རྣམ་གཞག་བཤད་ཟིན་ཏོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ལས་ཚིག་སྦྱོར་བའི་ལེའུ་སྟེ་གཉིས་པའོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

ཕྱིས་ནས་རང་གིས་ཚིགས་བཅད་དང་། ཚིག་གི་ངོ་བོ་དང་། འདོད་རྒྱལ་ལ་སོགས་པ་ལ་ལེགས་པར་སྦྱངས་ན། ཇོ་བོ་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་ལྷ་བུའི་མཁས་པར་འགྱུར་བས་འབད་པ་གྱིས་ཤིག་ཅེས་གདམས་པ་དེ་སྟོན་པར་བྱེད་པ་ལ།

།འདིར་ནི་ཚིག་སྦྱོར་མདོར་བསྡུས་ཡིན།
།རྒྱས་པར་ཇོ་བོས་གཞན་དུ་བཤད།
།བློ་དང་ལྡན་པས་དེ་བསྟེན་ཏེ།
།འབད་པས་ནན་ཏན་བྱས་ནས་ཀྱང་།
།ཕྱིས་ནས་རང་གིས་ལེགས་སྦྱངས་ན།
།ཀུན་དགའ་ལྷ་བུའི་མཁས་བར་འགྱུར།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་རྣམས་ཀྱི་སྒོ་ནས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བྱ་བ་ལས། ཚིགས་བཅད་སྦྱར་བའི་ལེའུ་གཉིས་པའི་རྣམ་གཞག་བཤད་ཟིན་ཏོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ལས་ཚིག་སྦྱོར་བའི་ལེའུ་སྟེ་གཉིས་པའོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། དེ་རྗེས་ལུས་ཀྱི་འདུག་སྟངས་དངོས་ནི། །དེའང་གླུ་ནི་ཅུང་ཟད་དྲེགས་པ་དང་དགའ་བའི་ཡན་ལག་ཡིན་པས་ཀུན་དུ་འགྱིངས་པའི་ཚུལ་གྱིས་དང་། །དད་པ་དང་ཞི་བའི་ཡན་ལག་ཡིན་པས་ལངས་ལ་ལེགས་པ་འགྲམ་པར་བཞག་ཅིང་ཞེན། །མཆོད་པ་བྱེད་པ་ལ་བྲུས་དང་གཙང་སྦྲ་བྱས། །མིག་ཟབ་སྟེ་དད་པས་སྐྱིལ་ཀྲུང་བཟང་པོ་བཅས་ཏེ་མཆོད་དབྱངས་ཞེན་ལ། རྟོགས་བརྗོད་འདི་བསྒོམས་པའི་རྟོགས་པ་གཞན་ལ་སྟོན་པ་ཡིན་པས། ལེགས་པའི་བདེ་སྤྲོད་དང་བཅས་བསྒོམ་པའི་འདུག་སྟངས་ཚོག་པུའམ་བཟང་པོའི་འདུག་སྟངས་ཀྱིས་ཞེན་པ་ཡིན་ལ། བཞུགས་དབྱངས་འདི་སྟེག་གིས་ངོ་གཙོངས་པ་ཡིན་པས། །ལུས་ཀུན་དུ་གཡོང་བའི་ཚུལ་གྱིས་དཀོན་མཆོག་གི་ཕྱོགས་སུ་པུས་བཙུགས་ཐལ་མོ་སྦྱར་ཏེ་འདུད་པས་ཞེན་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།གླུ་ནི་ཀུན་ཏུ་བསྒྱིངས་ཚུལ་གྱིས།
།ལངས་ལ་ལེགས་པ་འགྲམ་པར་བཞག །
།མཆོད་ལ་བྲུས་བྱས་མིག་ཟབ་སྟེ།
།དད་པས་སྐྱིལ་ཀྲུང་བཟང་པོ་ཅན།

།རྟོགས་བརྗོད་ལེགས་པའི་བརྡ་སྤྲོད་པའི།
།ཚིག་ཕུལམ་བཟང་པོའི་འཇུག་སྟངས་ཡིན།
།བཤགས་པ་ཀུན་དུ་གནོང་ཚུལ་ཀྱིས།
།ཕུས་གཙུགས་ཐལ་མོ་སྦྱར་ཏེ་འདུད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། སེམས་ཀྱི་དང་ཚུལ་སྟོན་པའི་ཚུལ་ནི། ལུས་ཀྱི་འཇུག་སྟངས། དེ་བཞིན་དུ་སེམས་ཀྱི་ཀུན་སློང་ཕྱི་རོལ་དུ་མཚོན་པའི་ཚུལ་ཡང་བསྟོད་དབྱངས་ལ་སྤྲོ་བའི་ཚུལ་དུ་བྱ་ཞིང་། སྨད་པ་དང་། འགྲན་པ་ལ་བྱུང་ལ་རྫོགས་པ་ *སྡིགས་པའི་ཚུལ་དང་། །བསྒོམས་ནས་རྟོགས་པ་བརྗོད་པ་ལ་རང་ཤེས་ལེགས་པར་གོ་བའི་ཚུལ་དང་། གཞན་ལ་རྗེས་སུ་གདམས་པ་ལ་མན་ངག་གི་ཚུལ་དང་། བཤགས་པ་སེམས་ལ་ཉམ་ཐག་པའི་ཚུལ་དང་དགའ་བ་རང་གཞན་སྤྲོ་བའི་བློ་ལ་དགའ་བའི་ཚུལ་དུ་ལེན་པ་ཡིན་ནོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་བཞིན་བསྟོད་ལ་སྤྲོ་བའི་ཚུལ།
།སྨད་དང་འགྲན་ལ་སྡིགས་པའི་ཚུལ།
།རྟོགས་པ་བརྗོད་ལ་གོ་བའི་ཚུལ།

།རྗེས་སུ་གདམས་ལ་མན་ངག་ཚུལ།
།བཤགས་ལ་ཉམས་ཆག་ཚུལ་ཡིན་ཏེ།
།དགའ་ལ་དགའ་བའི་ཚུལ་ཡིན་ནོ།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

རྐང་པ་དང་ལག་སྟབས། ཇ་སྟབས་ལ་སོགས་པ་དང་རྗེས་སུ་མཐུན་པ་ལ་དེ་དང་རྗེས་སུ་མཐུན་པའི་དབྱངས་ཉིད་བརྗོད་དགོས་ཏེ། །ཚུལ་དེ་ལྟར་བརྗོད་ན་འཇིག་རྟེན་གྱི་ལུགས་དང་རྗེས་སུ་མཐུན་ཞིང་རང་དང་གཞན་ལ་མཛེས་པར་འགྱུར་བས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རྐང་པ་ལ་སོགས་རྗེས་བསྟན་ལ།
།དེ་ལྟར་རྗེས་མཐུན་དབྱངས་ཉིད་དོ།
།དེ་ལྟར་བརྗོད་ན་འཇིག་རྟེན་དང་།
།རྗེས་སུ་མཐུན་ཞིང་མཛེས་པར་འགྱུར།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། ངག་གི་བྱེ་བྲག་དབྱེ་བཅས་བཤད་པ་ལ་གཉིས་ཏེ། །ལུས་ཀྱི་ཚུལ་གྱིས་མདོར་བསྟན། །ཡན་ལག་ཚུལ་གྱིས་རྒྱས་པར་བཤད་པའོ། དང་པོ་ནི། དབྱངས་གཅིག

ཉིད་ལ་སྦྱོར་བ་མི་འདྲ་བ་དུ་མ་མཐོང་སྟེ། སྦྱོར་འཇིག་རྟེན་གྱི་ཁམས་*རབ་ལྟ་ཞིག། །བྱེ་བྲག་འཛམ་བུའི་གླིང་འདི་ཉིད་ན་ཡང་། ཡུལ་དབུས་གཙང་སོགས་དང་། དུས་འདས་མ་འོངས་པ་སོགས་ཀྱི་བྱེ་བྲག་དང་། ན་ཚོད་རན་པ་དང་། གཞོན་ནུའི་དབྱེ་བ་དང་། སྐྱེས་པ་དང་བུད་མེད་ལ་སོགས་པའི་ཁྱད་པར་དང་། དེ་དག་ཐམས་ཅད་ལ་ཁམས་བདེ་མི་བདེ་སོགས་ཀྱི་ཁྱད་པར་གྱིས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།སྦྱོར་ནི་འཇིག་རྟེན་འདི་ན་ཡང་།
།ཡུལ་དང་དུས་ཀྱི་བྱེ་བྲག་དང་།
།རན་དང་གཞོན་ནུའི་དབྱེ་བ་དང་།
།སྐྱེས་དང་བུད་མེད་ལ་སོགས་པའི།
།ཁྱད་པར་ཉིད་ཀྱིས་མི་འདྲ་བའི།
།དབྱངས་ཀྱི་སྦྱོར་བ་དུ་མ་མཐོང་།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། ཡན་ལག་ཚུལ་གྱིས་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ལ། ཡུལ་གྱི་སྒོ་ནས་རྒྱས་པར་བཤད། དུས་ཀྱི་སྒོ་ནས་རྒྱས་པར་བཤད། ན་ཚོད་སྒོ་ནས་རྒྱས་པར་བཤད།

ཕོ་མོའི་སྒོ་ནས་རྒྱས་པར་བཤད། སྒོམ་འདོད་སྤྱོད་ལམ་བསྟན་རྒྱལ་བཤད་པ་དང་ལྔའོ། དང་པོ་ནི། ཡུལ་གྱི་དབང་གིས་སྐད་ཀྱི་ཁྱད་པར་དེ་ཇི་ལྟར་ཞེ་ན། དབུས་པ་རྣམས་སྐད་གདངས་ལྟར་ཞིང་འགྱུར་བ་ངང་པ་དང་བུང་བའི་སྐད་འདྲ་བ་ཤས་ཆེ་ལ། གཙང་པ་རྣམས་ཀྱི་སྐད་གདངས་གསལ་ཞིང་མཆེར་བ་ཁྲིམ་བྱའམ་རྔ་སྐད་འདྲ་བ་ཤས་ཆེ་བ་ཡིན་ཞིང་། དེ་བཞིན་དུ་བཅིར་ཞིང་འདུར་བསྐྱོད་མངའ་རིས་པའི་དང་། ཁམས་པ་རྣམས་ཀྱི་སྒོམ་ཞིང་མི་ཁྲུགས་པས་བརྗོད་ཅིང་གྲོང་བ་བོང་བུའི་སྐད་འདྲ་བ་འབྱུང་ལ། དེ་ལྟ་བུའི་སྐད་དེ་དག་རྣམས་ལ་ཡང་། སོ་སོར་ཕྱེ་ན། གཙང་ལ་སྐྱོད་སྨད་སོགས་དང་། མངའ་རིས་ལ་སྐོར་གསུམ། ཁམས་པ་ལ་མདོ་སྐྱོད་ཀྱི་སྐད་སོགས་རྣམ་པ་མང་ཡོད། མདོར་ན་སྐད་གདངས་ཀྱི་ཁྱེ་བྲག་གིས། རང་ལ་ལྟར་ཅིག་སྐྱེས་པའི་འགྱུར་གྱི་ཁྱེ་བྲག་ཤེས་པར་བྱས་ལ་སློབ་དཔོན་མཁས་པ་གཞན་གྱིས་བསྒྱུར་ན་སྣམ་དཀར་ཚོས་རྒྱས་བསྒྱུར་བ་བཞིན་དུ་འགྱུར་དུ་རུང་བས་ཚངས་དབྱངས་ལྟ་བུར་འགྱུར་བ་ལ་བསླབ་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། དབུས་པ་རྣམས་ཀྱིས་ལྟར་ཞིང་འགྱུར། །
། གཙང་པ་མཆེར་ཞིང་གསལ་བ་ཡིན། །

།བཅིར་ཞིང་འདུར་བ་མཐའ་རིམ་པ།

།ཁམས་པ་རྣམས་ནི་བརྟེན་ཅིང་སྐྱོང་།

།དེ་ལྟར་དེ་དག་རྣམས་ལ་ཡང་།

།སོ་སོར་སྨིན་རྣམ་པ་མང་།

།མདོར་ན་སྐད་གདངས་བྱེ་བྲག་གིས།

།རང་ལ་ལྡན་ཅིག་སྐྱེས་པ་ཡི།

།འགྱུར་གྱི་བྱེ་བྲག་ཤེས་པར་བྱ།

།སློབ་དཔོན་གཞན་གྱིས་བསྒྱུར་ན་ནི།

།ཆོས་རྒྱུ་བཞིན་དུ་བསྒྱུར་དུ་རུང་།

ཞེས་པ་འདི་ཕྱུང་།

གཉིས་པ། དུས་ཀྱི་སྒོ་ནས་ཕྱེ་པར་བཤད་པ་ནི། སྔོན་གྱི་དུས་ཀྱི་དབྱངས་མཐའ་རྣམས་ཚིག་ལ་མཁས་པར་སྦྱང་བ་ལ་ཅུང་ཟད་དུས་རྟགས་པས་ད་ལྟའི་དུས་ཀྱི་དབྱངས་མཐའ་རྣམས་དབྱངས་ལ་སྦྱོངས་དུས་ཚེ་ཤིན་ཏུ་རྟགས་པས་ཕྱི་མའི་དུས་ཀྱི་དབྱངས་མཐའ་འབྱུང་བ་རྣམས་མི་མཁས་ཤིང་བློ་གྲོས་ཞན་པའམ། བློ་ཆུང་བས་སླ་ལ་དགའ་བ། དབྱངས་ཚིག་སོགས་ཅི་ཡང་མེད་ཀྱང་ཅུང་ཟད་འཆོར་བར་འགྱུར་སྙམ་པ་འབྱུང་བས། བག་ཡོད་

པར་བྱ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།སྟོན་གྱི་དབྱངས་མཁན་ཚིག་ལ་མཁས།
།ད་ལྟའི་རྣམས་ནི་དབྱངས་ལ་སྦྱོངས།
།ཕྱི་མའི་དུས་ཀྱི་དབྱངས་མཁན་རྣམས།
།མི་མཁས་བློ་ཆུང་གླུ་ལ་དགའ།
།ཅི་ཡང་མེད་ཀྱང་འཆོར་འགྱུར་སྙམ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། ན་ཚོད་སྒོ་ནས་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི།

ན་ཚོད་གཞོན་ནུའི་དུས་སུ་འགྱུར་ཁུགས་བདེ་བ། དར་ལ་བབ་པའི་དུས་ན་མགྲིན་པ་བཟང་བ་འབྱུང་ཞིང་། རྒུད་ཟད་རྒས་པར་གྱུར་ནས་ཚིག་ལ་མཁས་པ་ཙམ་བྱུང་ངོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།གཞོན་ནུའི་ཚེ་ན་འགྱུར་ཁུགས་བདེ།
།དར་ལ་བབས་ན་མགྲིན་པ་བཟང་།
།རྒས་པར་གྱུར་ན་ཚིག་ལ་མཁས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ། ཕོ་མོའི་སྒོ་ནས་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ནི།

མཐར་མ་ངེས་ཀྱང་ཕལ་ཆེ་བ་བུད་མེད་རྣམས་ཀྱི་སྐད་ཕྲ་ཞིང་།

སྐྱེས་པ་རྣམས་ནི་སྦོམ་པ་ཡིན་ལ། དེ་དག་ན་ཡང་གཞོན་ནུའི་ཆེ་ན་ཕྲ་བ་དང་། དར་ལ་བབས་ན་སྦོམ་པར་འགྱུར་ལ། རྒས་པ་རྣམས་ཀྱི་ནི་མགྲིན་པ་ཞུམ་པར་འགྱུར་བས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཕལ་ཆེར་བུད་མེད་རྣམས་ཀྱི་ཕྲ།
།སྐྱེས་པ་རྣམས་ནི་སྦོམ་པ་ཡིན།
།གཞོན་ནུའི་ཆེ་ན་ཕྲ་བ་སྟེ།
།དར་ལ་བབས་ན་སྦོམ་པར་འགྱུར།
།རྒས་པ་རྣམས་ཀྱི་མགྲིན་པ་ཞུམ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

ལྔ་པ། སྦོམ་འདོད་སྤྱོད་ལམ་བསྟེན་ཚུལ་བཤད་པ་ནི། སྐད་སྦོམ་པར་འདོད་ན། ཕྱལ་བ་ཚྭ་ཅན་གྱི་རྒྱ་འཕྲུང་ཞིང་། ཟས་སྐྱུམ་བག་ཙམ་གྱི་ཁ་ཟས་ཟ་བ་དང་། གནས་ལྷགས་པ་ཅན་གྱི་གནས་སུ་འདུག་པའི་མི་རྣམས་ཕལ་ཆེར་མགྲིན་པ་སྦོམ་པ་འགྱུར་བས་བཟའ་བཏུང་དང་གནས་དེ་དག་བསྟེན་དགོས་ཤིང་། སྤྱོད་ལམ་དེ་དག་ལས་བཟློག་པ་ཕྲ་བར་འགྱུར་བ་ཡིན་ལ། སྤྱིར་སྐད་སྦོམ་རུང་ཕྲ་རུང་རྣ་བར་སྙན་པར་འགྱུར་ཁྲུགས་འཇོངས་པ་དང་། གཅོད་མཆིམས་ལེགས་པ་དང་།

ངག་སྙན་པ་ནི་ཚིག་དང་དབྱངས་ཀྱི་སྡེབས་མཁས་པ་ལས་འབྱུང་བ་ཡིན་ཞིང་། དེ་ཡང་གང་ལས་འབྱུང་ན་སྦྱངས་པའི་སྟོབས་ལས་འབྱུང་བས། མདོར་ན་ཐོག་མར་སློབ་དཔོན་མཚན་ལྡན་ཀྱི་རྗེས་སུ། སློབ་མ་སྟོད་ལྡན་གྱིས་སྦྱངས་ན་ལེགས་ལམ་ལ་མཁས་པར་འགྱུར་ཞིང་། དེ་ལས་རྗེས་འཇུག་ཕྱི་མ་རྣམས་ཀྱང་ལེགས་ལམ་ལ་འཇུག་པར་འགྱུར་བས། མཁས་པ་བསྟེན་ནས་ལེགས་པར་སྦྱངས་ཏེ་རང་གཞན་ཀུན་ཕན་བདེ་ལ་སྦྱར་བར་བྱ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།བ་རྩ་ཅན་གྱི་ཆུ་འབྱུང་ཞིང་།
།སྨུམ་བག་ཅན་གྱི་ཁ་ཟས་ཟ།
།ལུགས་པ་ཅན་གྱི་གནས་འདུག་པའི།
།མི་རྣམས་ཡལ་ཆེར་མགྲིན་པ་སྦོམ།
།དེ་ལས་བཟློག་པ་ཞུ་བ་ཡིན།

།རྣ་བར་སྙན་པར་འགྱུར་ཁུགས་དང་།
།གཙོད་མཆེམས་དང་ནི་ངག་སྙན་པ།
། སྡེབས་མཁས་པ་ལས་འབྱུང་བ་བཞིན།
།དེ་ཡང་སྦྱངས་པའི་སྟོབས་ལས་འབྱུང་།

།མདོར་ན་ཐོག་མའི་སློབ་དཔོན་གྱི།
།རྗེས་སུ་ཕྱི་མ་འཇུག་པར་འགྱུར།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། དཔེ་བསྟན་ཀུན་ལ་འཚམས་པར་སྦྱར་བ་ནི།

དེ་ལྟར་ངག་གི་ཚེ་ཐག་ཞེས་ནས་དབྱངས་ཀྱི་སྦྱོར་བ་རྣམས་རྟོགས་སླ་བའི་ཕྱིར་དཔེའི་མིང་གིས་བཤད་པར་བྱ་སྟེ། དེ་ཡང་འདྲེན་པ་གཙོ་བོར་བྱེད་པ་ལ། དཔག་བསམ་ལྗོན་ཤིང་ཞེས་བྱ་ལ། བཀག་པ་གཙོ་བོར་བྱེད་པ་མེ་ཏོག་འཁྲི་ཤིང་ཞེས་བྱ་བ་ཡིན་ཞིང་། སྟེང་གཙོ་བོར་བྱེད་པ་ལ་དབུས་ཞན་པས་རྒྱ་སྐྱུང་དལ་གྱིས་འགྲོ་བ་ཞེས་བྱ་ལ། འཁྱུར་ཁྱུགས་མང་བ་ལས་མཚོའི་རླབས་ཞེས་བྱ་བར་བཤད་ཅེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ནས་དབྱངས་ཀྱི་སྦྱོར་བ་རྣམས།
།དཔེ་ཡི་མིང་གིས་བཤད་པར་བྱ།
།འདྲེན་པ་དཔག་བསམ་ལྗོན་ཤིང་སྟེ།
།བཀག་པ་མེ་ཏོག་འཁྲི་ཤིང་ཡིན།
།དབུས་ཞན་རྒྱ་སྐྱུང་དལ་འགྲོ་བ།
།འཁྱུར་ཁྱུགས་རྒྱ་མཚོའི་རླབས་བར་བཤད།
ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཞན་ཡང་ཚོགས་སུ་ལེན་པའི་དབྱངས་ལ། སེང་གེའི་ང་རོ་ཞེས་བྱ་སྟེ། སྐད་གཟེངས་མཐོན་པོར་སྒྲོགས་དགོས་པས་སོ། དེ་སྐད།

།ཆེན་པོ་དྲུག་ལ་མ་གྲུར་ན། །ཡེ་གི་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་པ་ནུབ།

ཅེས་གསུངས་ཤིང་། ཆེན་པོ་དྲུག་ནི། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས།

།ཆེན་པོ་དྲུག་ལ་གྲུར་བ་བྱ། །སྒྲུབ་མཆོད་དབང་བསྐུར་རབ་ཏུ་གནས།

།དུས་མཆོད་གཤིན་དོན་སྦྱིན་སྲེག་རྒྱས། ཞེས་གསུངས་པ་ལྟར་རོ།

དེ་བཞིན་དུ་དབེན་པར་རང་གཅིག་པུར་ལེན་པའི་དབྱངས་ལ་བུང་བ་རོལ་པ་ཞེས་བྱ། མཁས་པ་མང་པོ་འཚོགས་པའི་འདུན་སར་ལེན་པའི་དབྱངས་ལ་ནེ་ཙོ་དང་། སྨྲོངས་པ་ཚོགས་པའི་ནང་དུ་ལེན་པའི་དབྱངས་ལ་དོན་གོ་ཆུང་ཡང་འགྲུར་ལེགས་པས་རྨ་བྱའི་འཇོལ་སྒེག། སྒྲོ་བའི་ཚེ་ལེན་པ་ལ་དང་བས་ཀུན་འཕྱེན། ཕན་ཚུན་རྩེས་སུ་དགའ་བར་བྱེད་པའི་ཕྱིར་ལེན་པ་ལ་འདོད་ལྡའི་མདའ། མཆོད་པར་བྱེད་པའི་ཕྱིར་ལེན་པ་ལ་དགེ་བའི་མེ་ཏོག། སྡིག་སྒྲིབ་སྦྱོང་བའི་ཕྱིར་ལེན་པ་ལ། སྡིག་སྒྲིབ་འཕྲུལ་པར་བྱེད་པ་བ་ཆུའི་རྒྱ་སྐུད། རང་གྲོགས་བསྟོད་པའི་ཕྱིར་ལེན་པ་ལ་འགྲན་ཟླས་དབེན་པ་ལྟའི་ཛ། ཕ་རོལ་སྨོད་པའི་ཕྱིར་ལེན་པ་ན། ཕ་རོལ་འཁྲུམས

པར་བྱེད་པས་འཁོར་ཐེལ་གནོན། ཀུན་ཏུ་སྣང་བར་ལེན་པ་ལ་དྲི་ཟའི་དབྱངས། ཀུལ་ཐམས་ཅད་སྤེལ་བ་ལ་མི་དོག་ཕྲེང་ལྡན་ཞེས་བྱ་བ་ཡིན་ལ། དེ་ལ་སོགས་པའི་མིང་འདོགས་ཀུལ་གྱི་རྣམ་པས་འདྲེན་པའི་ཁྱད་པར་གང་འདྲ་བ་ལ་ལེགས་པར་བརྟགས་ཏེ་དབྱངས་ཀྱི་སྦྱོར་བ་རང་གང་ལེན་པ་གཞན་ལ་ཡང་། དེ་དང་བསྟུན་པ་ཇི་ལྟར་འཚམས་པའི་མིང་སྦྱར་བར་བྱ་སྟེ། དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་བློ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་ལས་ཀྱང་། །ཞི་ཞིང་དུལ་བ་བདེ་གཤེགས་དབྱངས། །སྙིག་དང་དཔའ་བ་སེམས་དཔའི་དབྱངས། །ཆགས་ཤིང་མཛེས་པ་ལྷ་མོའི་དབྱངས། །གཏུམ་ཞིང་བརྗིད་པ་ཁྲོ་དབྱངས་དང་། །དཀར་དུང་ལྟ་བུར་གསང་བ་དང་། །རག་དུང་ལྟ་བུར་སྒོམ་པ་དང་། །པི་ཝང་ལྟ་བུར་བསྒྱུར་རྒྱང་དང་། །གླིང་བུ་ལྟ་བུར་སྙན་པ་དང་། །རོལ་སྒྲ་ལྟ་བུར་འཁྲོལ་བ་དང་། །འབྲུག་སྒྲ་ལྟ་བུར་ཐེལ་ཆེ་དང་། །མདོར་ན་ཚངས་དབྱངས་ལྟ་བུར་བསྒྲགས། ཞེས་གསུངས་པ་ཡིན་ལ། ད་དག་དང་མཐུན་པའི་དོན་གཞུང་འདིར་སྟོན་པ་ལ།

།ཚོགས་སུ་སེང་གེའི་ང་རོ་སྟེ།

།དབེན་པར་བྱུང་བ་ཡོལ་པའི་རྒྱལ།
།མཁས་པའི་འདུན་སར་ནི་ཚོའི་དབྱངས།
།མ་ཐུ་འཇོལ་སྙིག་མྱོངས་ནང་དུ།
།སྐྱོ་ཆེ་དང་བ་ཀུན་འདྲེན་པ།
།རྗེས་སུ་དཀའ་ལ་འཇོད་ལྟའི་མདའ།
།མཆོད་ལ*དགེ་བའི་མེ་ཏོག་སྟེ།
།བ་སྐྱོའི་རྒྱ་ཀླུང་སྡིག་སྦྱངས་ལ།
།རང་གྲོགས་བསྟོད་ན་ལྟ་ཡི་ཛ།
།ཕ་རོལ་སྨོད་ན་འཁོར་ཟིལ་གནོན།
།ཀུན་དུ་སྙན་པ་དྲི་ཟའི་དབྱངས།
།སྤེལ་བ་མེ་ཏོག་ཕྲེང་ལྡན་ཡིན།
།དེ་ལ་སོགས་པའི་རྣམ་པ་ཡིས།
།འདྲེན་པའི་ཁྱད་པར་ལེགས་བརྟགས་ཏེ།
།དབྱངས་ཀྱི་སྦྱོར་བ་གཞན་ལ་ཡང་།
།ཇི་ལྟར་འཚམས་པར་སྦྱར་བར་བྱ།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ། མཐས་པ་ཀུན་འཇུག་གདམས་ངག་བཤད་པ་ལ་གཉིས་ཏེ། གདམས་ཡུལ་ངོས་གཟུང་ཅན་པར་གདམས། །གདམས་ངག་དངོས་ཉིད་རྒྱས་པར་བཤད་པའོ། དང་པོ་ནི། གོང་དུ་རྒྱས་པར། དབྱངས་དང་ཚིག་དང་སྦྱོར་བ་རྣམས་བཤད་པ་དེ་ལྟར་ལེགས་པར་ཤེས་པའི་མཁས་པ་ལ། དབྱངས་ལ་འཇུག་པའི་ཡུལ་དུས་གནས་སྐབས་ཀུན་དུ་འཇུག་པའི་གདམས་ངག་བཤད་པར་བྱ་ཞེས་ཉིན་ཅིག་ཅེས་གདམས་པ་དེ་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་ཤེས་པའི་མཁས་པ་ལ།
།ཀུན་དུ་འཇུག་པའི་གདམས་ངག་བཤད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། གདམས་ངག་དངོས་ཉིད་རྒྱས་པར་བཤད་པ་ལ་དོན་བཞི་སྟེ། སྟོན་འགྲོ་གཞུང་གསུམ་སྒོ་ནས་གདམས། དངོས་བཞི་སྦྱིན་དྲུག་སྒོ་ནས་གདམས། མཇུག་རྗེས་རྒྱུ་ལྟའི་སྒོ་ནས་གདམས། དེས་ན་གླང་དོར་ཤེས་པར་གདམས་པའོ།

དང་པོ་ནི། དེ་ལ་གཞུང་གསུམ་ནི། སྤོབས་པའི་གཞུང་། དུས་ཀྱི་གཞུང་། སྤྲུངས་པའི་གཞུང་གསུམ་ཡིན་ལ། དེ་ཡང་སྤོབས་པའི་གཞུང་དལ་བར་ལེན་པ་ལ་མི་འཚམས

ཤིང་། སྦྱར་བར་ལེན་པ་ལ་མ་རྟབས་ལ། སྔ་ཕྱི་འབྲེལ་བར་ལེན་པའི་ཚེ་དེ་གཉིས་མ་འདྲེས་པ། དབྱུགས་འཇམ་ཞིང་མི་བརྩེགས་བ། ལུས་ངག་མ་ཉམས་པ་དང་ལྡན་པ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དལ་བ་ལ་ནི་མི་འཚབས་ཤིང་།
།སྦྱར་བ་ལ་ནི་མ་རྟབས་ལ།
།འབྲེལ་བའི་ཚེ་ན་མ་འདྲེས་པ།
།དབྱུགས་འཇམ་མ་ཉམས་སྦྱོབས་པའི་གནད།
ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ནས་དུས་ཀྱི་གནད་ནི། འདྲེན་པའི་དབྱངས་སྦྱོར་བ་མང་ན་དོན་བོ་ཆུང་། ཚིག་གི་བདེ་འཇུམས་མང་ན་ཐ་མལ་སྐྱོ་བས་དོན་པོ་མེད་ལ། ཚིག་དོན་གང་ལའང་རྟ་ཚང་ཐལ་ན་མཁས་པ་བྲེལ། །དཔེར་ན་རན་ཞིང་འཚམས་པར་སྦྱོལ་བར་ལེན་པ་དང་ལྡན་པ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དབྱངས་སྦྱོར་མང་ན་དོན་པོ་ཆུང་།
།བདེ་འཇུམས་མང་ན་ཐ་མལ་སྐྱོ།
།རྟ་ཚང་ཐལ་ན་མཁས་པ་བྲེལ།

།རབ་པར་སྤེལ་བ་དུས་ཀྱི་གནད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེའི་རྗེས་སུ་སྦྱངས་པའི་གནད་ནི། ཚིག་སྦྱོར་ལ་སོགས་པ་དབྱངས་ཀུན་ལ་མཁས་པས་རང་ཉིད་ལེན་པར་སྤྲོ། འགྱུར་དང་ཁུགས་འབྱོངས་པས་རང་གི་ངག་ལ་བྲམས། ཚིག་གི་སྦྱོར་ལེགས་པས་ཕ་རོལ་གཞན་ལ་སྙན། དེས་ན་ངག་འཇམ་ཞིང་འཕྱོད་པ་དེ་སྦྱངས་པའི་གནད་ལས་འབྱུང་བས་གནད་དེ་དང་ལྡན་པ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

[ཀུན་ལ་མཁས་པས་རང་ཉིད་སྤྲོ]
[འགྱུར་ཁུགས་འབྱོངས་པས་ངག་ལ་བྲམས]
[ཚིག་སྦྱོར་ལེགས་པས་གཞན་ལ་སྙན]
།འཇམ་ཞིང་འཕྱོད་པ་སྦྱངས་པའི་གནད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། དངོས་བཞི་སྐྱོན་དྲུག་སྐྲ་ནས་གདམས་པ་ནི། དེ་ཡང་འཛིན་པའི་ཚེ་ཤེས་པ་ཉ་ཅང་ཧོད་པ་དང་། ཉ་ཅང་འཐིབས་པ་དང་། གནས་ལུགས་ཀྱི་དོན་མ་རྟོགས་པ་དང་། རྟོགས་ཀྱང་ལེན་པ་ལ་མི་སྤྲོ་བ་དང་།

གཞན་དུ་ཡིད་ཡེངས་པ་བློ་སྐྱོན་ཡིན་པས་དེ་དག་དང་བྲལ་བ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཧ་ཅང་ཀོད་དང་འཁྲིབས་པ་དང་།
།དོན་མ་རྟོགས་དང་མི་སྤྲོ་བ།
།གཞན་དུ་ཡེངས་པ་བློ་ཡི་སྐྱོན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བློ་སྐྱོན་དེ་དག་ཏུ་མ་ཟད་ཚིག་ཟུར་མ་ཕྱིན་པ་དང་། ཡང་ཡང་ཟློས་པ་དང་། མི་དགོས་པའི་ཚིག་ལྷད་ཅན་དང་། ཚིག་འབྲུ་མི་གསལ་བ་དང་། ཚིག་གི་གཅོད་མཚམས་ནོར་བ་རྣམས་ཚིག་སྐྱོན་ཡིན་པས་དེ་དག་དང་བྲལ་བ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཟུར་མ་ཕྱིན་དང་ཟློས་པ་དང་།
།ཚིག་ལྷད་ཅན་དང་མི་གསལ་བ།
།གཅོད་མཚམས་ནོར་བ་ཚིག་གི་སྐྱོན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཞན་ཡང་དབྱངས་ལ་རེས་ཆེ་རེས་ཆུང་བ་ཅན་གྱིས་འཕེལ་འགྲིབ་བྱེད་པ་དང་། ལུས་ངག་རྩུབས་པ་དང་། ཧ་ཅང་མགྱོགས་པ་དང་། མགྲིན་པ་བཅེར་ནས་འདོན་པ་དང་། སྐད་གདངས་

བཅོས་ཤིང་སྨྲ་བ་རྣམས་གདངས་ཀྱི་དོན་གྱི་སྐྱོན་ཡིན་པས་སྤང་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དབྱངས་ལ་འཕེལ་འགྲིབ་ཧྲབས་པ་དང་།

།ཧ་ཅང་མགྱོགས་བྲལ་བཅེར་ནས་འདོན།

།བཅོས་ཤིང་སྨྲ་བ་གདངས་ཀྱི་སྐྱོན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེར་མ་ཟད་ལུས་ཀྱི་རྣམ་འགྱུར་ལ་ཡོ་མང་དུ་བྱེད་པ་དང་། བཞིན་སྡུད་པ་དང་། སྣ་ལའང་མིག་མི་ལྟ་བ་བཙུམས་པ་དང་། ཕྱངས་ལྟར་མིག་བཙུགས་ཏེ་ལྟ་བ་དང་། ལུས་དང་རྐང་ལག་གཡེར་བ་དང་འཆབ་པ་ལས་སྐྱོན་ཡིན་པས་སྤང་དགོས་ཏེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས་ཀྱང་། །གཟུགས་དང་གདོང་དང་ཁ་དང་ནི། མིག་དང་མཆུ་ཡི་རྣམ་འགྱུར་སྤངས། ཞེས་གསུངས་པ་ལ། དེའི་དོན་གཞུང་འདི་ཉིད་དུ་སྟོན་པ་ལ།

།རྣམ་འགྱུར་ལ་ཡོ་བཞིན་སྡུད་དང་།

།མི་ལྟ་བ་དང་ཕྱངས་ལྟར་བལྟ།

།གཡེར་དང་འཆབ་པ་ལུས་ཀྱི་སྐྱོན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཞན་ཡང་དབྱངས་གྲོགས་ཀྱི་སྐད་སྐད་ ངན་ཅི་ལྟར་ཀྱང་།

དབྱངས་དཔོན་གྱི་སྐད་ཀྱི་སྔོན་ལ་འགྲོ་བ་དང་། ཕྱི་ལ་འཕེན་པ་དང་། གྲོགས་ལས་ཆེ་བ་དང་། ཆུང་བ་དང་། གྲོགས་དང་བསྲེ་བ་དང་། གྲོགས་མཐས་འདོད་བྱེད་པ་གྲོགས་ཀྱི་སྒྲ་ཡིན་པ་ཅེས་ཀྱང་སྤང་དགོས་ཏེ། ཙནྡྲ་གོ་མིའི་ཞལ་ནས། །དབྱངས་དཔོན་གདོང་ལ་ཕྱོད་མ་འགྲོ། །ངལ་གསོ་གཞུག་ལ་ཕྱོད་མ་འཕྲེན། །འགྲོ་འོང་ཀུན་ལ་མཐོན་ཆེན་སྐྱུང་། ཞེས་པ་དང་། །བཙན་ལེན་སྒྲོག་ཅིང་ཕྱིར་འབྲང་སྡོད། །གདོང་འདེར་གཞུག་གཅོད་བྱེད་པ་སྤང་། ཞེས་གསུངས་པ་ཡིན་ལ། དེ་དག་གི་དོན་གཞུང་འདིར་སྟོན་པ་ལ།

།སྔོན་ལ་འགྲོ་དང་ཕྱིས་ནས་འཕེན།
།ཆེ་དང་ཆུང་དང་མི་སྡེབས་དང་།
།མཐས་འདོད་བྱེད་པ་གྲོགས་ཀྱི་སྒྲ།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེར་མ་ཟད་སྒྲ་དབྱུག་པ་ལུས་ཀུན་དུ་གཡེངས་པ་དང་། ངག་ཡན་ཚུན་སྨྲ་བ་དང་། ཡིད་དབྱངས་ལ་ཆེད་ཆེར་མི་འཛིན་པ་དང་། ཡིད་མ་རངས་བ་དང་། ཉན་ཡང་དོན་གོ་མེད་པ་ཉན་པ་པོའི་སྒྲ་ཡིན་པས་དེ་དག་སྤང་དགོས་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཀུན་དུ་གཡེང་དང་ཡན་ཆུན་སྨྲ།
།ཅེད་ཅེར་མི་འཛིན་མ་རངས་དང་།
།དོན་གོ་མེད་རྟོག་ཅན་པའི་སྨོན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། འདུག་རྗེས་ཀྱུ་ལྷའི་སྒོ་ནས་གདམས་པ་ནི། ཆོས་རྗེ་ཉིད་ཀྱི་ཞལ་སྔ་ནས། །ཚིག་ཀྱང་བསྒྲིག་ལུགས་མི་ཤེས་ན། །དོན་བཟང་སྨོས་ཀྱང་ཅི་དགོས་པས། ཞེས་ཚིག་ཀྱང་ཡང་བསྒྲིག་མི་ཤེས་ན་དེའི་དོན་བཟང་པོ་གོ་བ་མི་སྲིད་པར་གསུངས་པས། སྤྱིར་ཐོག་མར་ཚིག་རྣམས་ལེགས་པར་འཇོར་བར་བྱེད་དགོས་ཤིང་། ཁྱད་པར་དབྱངས་གང་ལ་བྱ་བའི་ཚིག་ལ་མ་མོངས་པར་བྱ་དགོས་ཏེ། དབྱངས་མཁན་དབྱངས་ཚིག་ལ་མོངས་ན་མཁས་ལྡན་ཀུན་གྱིས་བརྙས་པའི་རྒྱུ་བྱེད་པས་སོ། །དེ་བཞིན་དུ་དབྱངས་སྦྱོར་མེད་ན་མཁས་པའི་བཞད་གད་ཀྱི་རྒྱུ། དུས་དང་ཚད་མེད་པའམ་མི་ཤེས་ན་ཉ་མཁལ་པ་སྐྱོ་བ་སྐྱེ་བའི་རྒྱུ། དཀོན་མཆོག་མཆོད་པ་ལ་སོགས་པའི་དགོས་པ་མེད་པར་བབ་ཅོལ་དུ་དབྱངས་བྱེད་ན་སྡིག་པ་བསོག་པའི་རྒྱུ་ཡིན་ལ། ཁྱད་པར་དབྱངས་ཅན་པ་པོའི་མཁས་པ་མང་པོ་འདུས་ཤིང་སྐྱེ་བོ་མང་པོས་བསྐོར་བའི་སར། རིམ་འདེགས་ཀྱི་

གྲོགས་པོ་ངན་ལ་འགྲན་ཟླ་བྱེད་པའི་སྐྱེས་བུ་ངན་པ་མང་པོའི་དབུས་སུ། རང་ཉིད་དབྱངས་ལ་སྦྱངས་པ་ཆུང་ཞིང་སྤོབས་པ་ཞན་ལ། ལྷན་ཅིག་སྐྱེས་པའི་བློ་གྲོས་སམ། ཤེས་རབ་ངན་ན་རང་ཉིད་ལ་སྡུག་བསྔལ་བསྐྱེད་པའི་རྒྱུ་ཡིན་ཏེ། གོང་དུ་བཤད་པ་དེ་ལྟར། རྒྱུ་ལྔ་པོ་དེ་རྣམས་དང་ལྡན་ན་དབྱངས་ཀྱི་རྗེས་གཅོད་པར་བྱའོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཚིག་ལ་མོས་ན་བརྣས་པའི་རྒྱུ།
།དབྱངས་སྦྱོར་མེད་ན་བཞད་གད་རྒྱུ།
།དུས་ཚོད་མེད་ན་སྐྱོ་བའི་རྒྱུ།
།དགོས་པ་མེད་ན་སྡིག་པའི་རྒྱུ།
།མཁས་པ་འདྲ་ཞིང་མང་པོས་བསྐོར།
།གྲོགས་པོ་ངན་ཞིང་འགྲན་ཟླ་མང་།
།སྦྱངས་པ་ཆུང་ཞིང་སྤོབས་པ་ཞན།
།བློ་གྲོས་ངན་པ་སྡུག་པའི་རྒྱུ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ། དེས་ན་བླང་དོར་ཤེས་པར་གདམས་པ་ནི། རྒྱུ་མཚན་སྔར་བཤད་པ་དེ་ལྟར་ན། དབྱངས་ལ་མཁས་པའི་སྐྱེས་

བུ་རྣམས་ཀྱིས་ལེགས་པར་བརྟགས་ནས། དབྱངས་ཡིན་པའི་མི་མཐུན་ཕྱོགས་མང་བར་གྱུར་ན། ཇི་ལྟར་གྱུར་ཀྱང་རུང་། དབྱངས་རྣམས་དོར་བར་བྱས་ཏེ། དེའི་ཚེ་དབྱངས་བྱེད་པ་སྡིག་པའི་རྒྱུ་ཡིན་པས་སོ། གལ་ཏེ་དབྱངས་ཡིན་པའི་མཐུན་པའི་ཕྱོགས་སམ། རྒྱན་ཐམས་ཅད་ཕུན་སུམ་ཚོགས་པར་གྱུར་ན་དབྱངས་རྣམས་བླང་བར་བྱ་སྟེ། རང་གཞན་ཀུན་གྱི་དགེ་བ་སྤེལ་བའི་ཆེད་ཡིན་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ཇི་ལྟར་མི་མཐུན་ཕྱོགས་མང་ན།
།ཇི་ལྟར་འགྱུར་ཀྱང་དོར་བར་བྱ།
།གལ་ཏེ་ཐམས་ཅད་ཕུན་ཚོགས་འགྱུར།
།མཁས་པས་དགེ་བ་སྤེལ་ཕྱིར་བླང་།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་

ལྔ་པ། ཞར་བྱུང་རྒྱན་གཞན་རོལ་མོ་བཤད་པ་ལ་གཉིས། འཕྲད་པར་གདམས་ཏེ་སྤྲོ་རུ་བསྟན། འཕྲོས་ནས་ཛ་ཤེལ་ནམ་གཞག་བཤད་པའོ། དང་པོ་ནི། དེ་ལྟར་ལྷན་སྐྱེས་ཀྱི་རོལ་མོ་དབྱངས་ཀྱི་རྣམ་གཞག་ལེགས་པར་ཤེས་ནས་ཕ་རོལ་གྱི་རྒྱན་གཞན་ལས་བྱུང་བའི་རོལ་མོ་ཛ་དང་གླིང་བུ་ལ་སོགས་

པའི་རྣམ་གཞག་རྣམས་ལ་ཡང་མཁས་པར་བྱ་བའི་ཕྱིར་འབད་པར་གྱིས་ཤིག་ཅེས་གདམས་པ་དེ་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་ཤེས་ནས་རྟེན་གཞན་ལས།

།འབྱུང་བའི་རོལ་མོ་རྣམས་ལ་འབད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

འོ་ན་འབད་པར་བྱ་བའི་པ་རོལ་གྱི་རོལ་མོ་དེ་ཇི་ལྟར་ཡིན་ཞེ་ན་པི་ཝང་དང་། རྫ་རྔ་དང་། འཁར་རྔ་དང་། རྔ་ཟླུམ་དང་། རྔ་བོ་ཆེ་དང་། རྔ་ཤུན་དང་། ཆ་ལང་དང་། ཀ་ན་ཏི་དང་། དུང་དང་། རྒྱུད་མངས་ལ་སོགས་པ། བསྟན་བཅོས་གཞན་ལས་ཇི་སྙེད་པའི་སིལ་སིལ་སྙན་གྱི་སྦྱོར་བ་བཤད་པ། དེ་སྙེད་ལ་བདག་བདེ་ལེགས་སུ་འདོད་པས་མཁས་པར་བྱ་དགོས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།གླིང་བུ་པི་ཝང་རྫ་རྔ་དང་།

།འཁར་རྔ་རྔ་ཟླུམ་རྔ་བོ་ཆེ།

།རྔ་ཤུན་ཆ་ལང་ཀ་ཎ་ཏི།

།དུང་དང་རྒྱུད་མངས་ལ་སོགས་པ།

།ཇི་སྙེད་སིལ་སྙན་སྦྱོར་བཤད་པ།

།དེ་སྙེད་ལ་ནི་མཁས་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་དག་ལ་མཁས་པར་བྱས་པའི་ཕྱིས་ནས་རོལ་མོ་དེ་དག་ཀུན་འདུས་པའམ། རྫ་དང་གླིང་བུ་ལ་སོགས་པ་སོ་སོའི་ངོ་བོ་ཉིད་ཀྱི་རྣམ་པར་རྒྱན་པ་སྟེ། རྣམ་པར་རོལ་ཅིང་རྒྱ་བར་བྱ་སྟེ། དེ་ལྟར་བྱས་པས་རང་གཞན་ཀུན་དགའ་བར་འགྱུར་པས་སོ། འདིར་རྣམ་པར་རྒྱན་ཞེས་པ་ནི། བརྡ་རྙིང་གི་དབང་དུ་མཛད་པ་ཡིན་ལ། བརྡ་གསར་པའི་དབང་དུ་བྱས་ན། རྣམ་པར་རོལ་པའམ། རྣམ་པར་རྒྱ་བ་ཞེས་པར་འགྱུར་ཏེ། ཆོས་རྗེ་ཉིད་ཀྱི་མཁས་པ་འཇུག་སྒོ་ལས། །*ཨ་ནཾ་ག་ཀྲི་ཊའི་སྒྲ། །ལུས་མེད་པ་ཡི་སེམས་ཅན་གྱིས། སེམས་ལ་རོལ་ཅིང་རྒྱ་བར་བྱེད་པ་ལུས་མེད་རྒྱན་ཞེས་བྱ་བ་འཐད་མོད་ཀྱིས། ཞེས་གསུངས་པས་སོ། སྤྱིར་ནི་རྣམ་རྒྱན་ཞེས་པ་བརྟན་པར་གནས་པའི་བརྡ་རྙིང་དང་། སུམ་རྒྱན་ནི་ལྟའི་བརྡ་རྙིང་དུ་བཤད་པ་ཡང་ཡོད་ཅེས་དོགས་གཅོད་དང་བཅས་ཏེ་སྟོན་པ་ལ།

།ཕྱིས་ནས་རོལ་མོ་ཀུན་འདུས་པའམ།
།སོ་སོར་ཉིད་ཀྱི་རྣམ་པར་རྒྱན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

འདི་ལྟ་བུའི་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་རྒྱ་གར་དབུས་འགྱུར་ཚལ་ན་གནས་རྒྱུད་ཀྱི་ཟློས་གར་བྱེད་པའི་གར་མཁན་རྣམས་ཀྱི་ཐམས་ཅད་སྤྱོར་བ་བྱེད་ཅིང་བོད་མཐའ་འཁོབ་འདི་ན་གནས་རྒྱུད་དེ་ལྟ་བུ་བྱེད་པ་ལྟ་ཞོག། །ཐོས་པའང་དཀོན་པས་ཉེ་མཚོ་མེད་ལ། དེའི་ཕྱིར་གཞུང་འདིར་ཡང་གཞུང་མང་དགོས་པ་དང་། ཉེ་བར་མཚོ་བའི་སྤྱོད་ཡུལ་དུ་*འགྱུར་པས་སེལ་སྙན་གྱི་སྦྱོར་བ་སོགས་ས་པཎྜི་ཏ་ངས་མ་བཤད་མོད། གལ་ཏེ་མཚོ་ཞིང་དོན་དུ་གཉེར་བ་ཡོད་སྲིད་ན། དེ་རྣམས་ལ་ཕྱིས་ནས་སམ། རྗེས་ནས་ས་སྐྱ་པ་ངས་བཤད་པར་བྱའོ་ཞེས་སྨོན་པ་ལ།

།དབུས་འགྱུར་*ཚལ་ན་གནས་རྒྱུད་ཀྱི།
།ཟློས་གར་བྱེད་པ་ཐམས་ཅད་སྤྱོར།
།མཐའ་འཁོབ་འདི་ན་དེ་ལྟ་བུ།
།བྱེད་པ་བལྟ་ཞོག་ཐོས་པའང་དཀོན།
།འདིར་ཡང་གཞུང་མངས་དགོས་པས་ན།
།སེལ་སྙན་སྦྱོར་བ་ངས་མ་བཤད།
།གལ་ཏེ་དོན་གཉེར་རྣམས་ལ།
།ཕྱིས་ནས་གཞན་དུ་བཤད་པར་བྱ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟར་བཤད་པའི་རོལ་མོའི་རྣམ་གཞག་དེ་རྣམས་ཐབས་མཁས་ཁྱད་པར་ཅན་དཀོན་མཆོག་མཆོད་པའི་བསམ་པ་དང་། གཞན་གྱི་དོན་ལ་ཆེད་དུ་བསམ་པས་ཟིན་པ་ལ་ནི་ཉེས་པ་མེད་མོད། ཐབས་ཀྱིས་མ་ཟིན་པ་སྔར་བཤད་པའི་རོལ་མོ་དེ་དག་བྱེད་པ་འདི་ནི་སེམས་ཀུན་དུ་གཡེང་བ་དང་། ཀུ་ལ་པའམ་ཀུ་རེའི་ཚིག་ལྟ་བུར་འགྱུར་བ་དང་། རྒྱལ་བ་རྫོགས་པའི་སངས་རྒྱས་ཀྱིས། །གར་དང་གླུ་སོགས་སྤང་པར་བྱ། ཞེས་བཀག་པའི་ཕྱིར་མི་རུངོ། ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།འདི་ན་ཀུན་དུ་གཡེང་བ་དང་།
།ཀུ་ལ་པའི་རྒྱུ་ཕྱིར་རྒྱལ་བས་བཀག
།འོན་ཀྱང་དཀོན་མཆོག་མཆོད་པ་དང་།
།གཞན་གྱི་དོན་ལ་ཉེས་པ་མེད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

གལ་ཏེ་རྒྱལ་བས་བཀག་ན་བཅས་ལྡན་རབ་ཏུ་བྱུང་བ་རྣམས་ཀྱིས་རོལ་མོ་སིལ་སྙན་དང་། རྔ་བརྡུང་བ་དང་། དབྱངས་འཐེན་པ་སོགས་གཏན་ནས་མི་རུང་ངམ་སྙམ་ན། འདི་ལ་སོ་སོར་ཕྱེ་སྟེ་ཅུང་ཟད་བརྗོད་ན། ཉན་ཐོས་འདུལ་བ་པ་རྣམས་ལ་འདི་བཀག་

པའི་རྗེས་སུ་གནང་བའི་བཅས་པ་ཡིན་པས་བྱར་རུང་བར་བཞེད་དེ། དང་པོར་སྟོན་པས་གླུ་གར་དང་རོལ་མོའི་སྒྲ་སོགས་བྱེད་པ་བཀག་པས། སངས་རྒྱས་བསྟོད་ཚིག་ལ་སོགས་པའི་ཁ་དོན་རྣམས་ཙལ་ཅོལ་རམ་རོམ་དུ་འགྱུར། དེ་ལ་མུ་སྟེགས་སོགས་ཀྱིས་འཕྱས་ཤིང་ཁྱིམ་པ་རྣམས་མ་དད་པ་ལ་བརྟེན་ནས། ཁྱིམ་བདག་མགོན་མེད་ཟས་སྦྱིན་གྱིས་སྟོན་པ་ལ་ཞུས་དེའི་ཚེ་སྟོན་པས། །དཀོན་མཆོག་མཆོད་པའི་དོན་དུ་དབྱངས་ཀྱི་ང་རོ་བྱ་བ་རྗེས་སུ་གནང་ངོ། ཞེས་གནང་བ་ལ། དབྱངས་ཀྱི་ང་རོ་ཇི་ལྟར་མ་ཤེས་པར་སྨྲར་ཞུས་པས་བྲམ་ཟེ་རིག་བྱེད་འདོན་པ་ལྟ་བུའི་གདངས་ཀྱིས་འདོན་པར་སྟོན་པས་གསུང་ཞིང་གནང་བས་སོ་ཞེས་བཞེད་ལ། ཐེག་པ་ཆེན་པོ་པ་བསམ་པ་དགེ་བས་ཟིན་ན། བཀག་པ་ལྟ་བུར་སྣང་བ་གང་སྤྱད་ཀྱང་ཉེས་པ་མེད་པའི་ཕྱིར། ཡོན་ཏན་གོང་འཕེལ་དུ་འགྲོ་བར་གསུངས་ཏེ། སྡོམ་པ་ཉི་ཤུ་པ་ལས། །སྙིང་རྗེར་ལྡན་ཕྱིར་བྱམས་ཕྱིར་དང་། །སེམས་དགེ་བ་ལ་ཉེས་པ་མེད། ཅེས་པ་དང་། སྤྱོད་འཇུག་ལས། །རྒྱལ་སྲས་རྣམས་ཀྱིས་མི་བསླབ་པའི། །དངོས་པོ་གང་ཡང་ཡོད་མ་ཡིན། ཞེས་རྒྱལ་སྲས་བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའ་རྣམས་ཀྱི་བསླབ་བྱ་མ་ཡིན་པའི་དངོས་པོ་དེ་ནི་ཡུལ་དུས

གང་དུ་ཡང་ཡོད་པ་མ་ཡིན་པ་གསུངས་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།ངེས་ན་མགོན་མེད་ཉམས་སྨིན་གྱིས།
།ལུས་ཆེ་དགེ་སློང་རྣམས་ལ་གནང་།
།རྒྱལ་སྲས་རྣམས་ཀྱིས་མི་བསླབ་པ།
།དེ་ནི་གང་ཡང་ཡོད་མིན་གསུངས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། འགྲོས་ནས་ཟ་སེལ་རྣམ་གཞག་བཤད་པ་ནི། ལས་བཞིའི་སྒོ་ནས་ཟ་བསྐྱལ་ཚུལ། དེ་དང་སེལ་ཐབས་མཚུངས་པར་བསྐྲ་བའི་ དང་པོ་ནི། ཟ་ཆེན་གྱི་སྐྲ་བསྐྱལ་བའི་ཚེ། རྣལ་འབྱོར་པ་གཅིག་པུ་མ་ཡིན་པ་རྡོ་རྗེ་འཛིན་པ་མང་དུ་ཚོགས་ཏེ་ཟ་ཆེན་ཕན་ཚུན་གཅིག་གིས་གཅིག་ཟུར་ནོན་ཙམ་ནོར་བུ་བསྟར་ལ་བརྒྱུས་པ་ལྟར་དུ་མཚོ་དམན་དང་འབྱུང་སྒྲོང་ལ་སོགས་པ་སྤྱངས་ལ་སྣོམས་ཤིང་མཛེས་པར་བསྒྲིག་པ་ལྟ་སྟེ། དེ་ཡང་ལུས་ཀྱི་འདུག་སྟངས་ལེགས་པ་ལས་*འབྱུང་བའི་སེམས་དཔའི་སྐྱིལ་ཀྲུང་ལེགས་པར་བཅས་ནས་ཏ་ཙང་སྟེག་ཆོས་མ་ཡིན་པར་ཉད་ངོངས་ཚུལ་དང་བཅས་སྣལ་ཆེགས་བསྡུང་སྟེ་བཟུང་ན། ཟ་འཛིན་ཕུགས་འབྱུང་དུ་ལེགས་པ་འབྱུང་སྟེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲ།

ཀུལ་བསྐྲིགས་ནས་ནི་བཏུངས་པ་ན། །ཡན་ཆོད་གཅིག་གིས་གཅིག་ནོར་ཙམ་ནོར་བུ་བསྟར་ལ་བརྒྱུས་པ་ལྟར། །མཐོ་དམན་འཁྱུར་སྦྱོང་སྤང་བར་བྱ། །སྙོམས་ཤིང་མཛེས་པ་བསྟར་ལ་བསྒྲིགས། །དེ་ཙང་སྐྱེག་ཚོས་མ་ཡིན་པ། །གཞོང་རྒྱལ་ཅུང་ཟད་ཙམ་གྱིས་བྱ། ཞེས་པ་དང་། བདག་གི་བླ་མ་འཇམ་དཔལ་དབང་པོའི་མཚན་ཅན་གྱིས་མཛད་པའི་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་ལས་ཀྱང་། ། །ཛ་ཆེན་ལྟ་བུ་བརྡུང་འདོད་ན། །ཐོག་མར་ལུས་ཚུགས་མེད་ཐབས་མེད། །དེ་ཡི་ཚུལ་ནི་འདི་ལྟར་ཡིན། །རྐང་པ་གཡས་གཡོན་ཕུས་མོའི་འོག །རྐང་མགོ་གཉིས་ནི་སོ་སོ་རུ། །རིང་ཐུང་མེད་པར་གནས་པར་བྱ། །དེ་རྗེས་སྐལ་ཚོགས་བསྡུངས་པ་ན། །ཛ་སིལ་འཛིན་ལུགས་ཕྱག་ལས་འབྱུང་། ཞེས་གསུངས་པ་ལྟར་རོ། །དེ་ཡང་འཇམ་དབྱངས་བླ་མ་ས་སྐྱ་པཎ་ཆེན་གྱིས། །ཛ་ལ་དབྱུ་གུ་མ་བསྟན་པར། །རྗེ་སྲིད་གཞན་དང་ཁྱད་ཅི་ཡོད། ཅེས་གསུངས་པ་བཞིན་དུ་དབྱུ་གུ་མ་བསྟན་པར་ཛ་སྐད་མི་འབྱུང་བས། དབྱུ་གུ་འམ། ཛ་ཡབ་བམ། ཛ་གཡོག་གམ། ཛ་ལྡེང་གི་སྒྲ་བསྒྲུལ་བའི་གནས་ནི་ཛ་ཡུ་ནས་ཡར་བཅལ་བའི་མཐེད་གང་ཙམ་གྱི་སར་བསྟན་ལ། དེའང་ལེགས་པའི་སོར་མོ་དང་ཆེགས་ལ་འཁྲུལ་རྒྱལ་ནས་ཛ་ལྡེང་རང

ཁྲིད་ཀྱིས་བསྐྱལ་བར་བྱ་སྟེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས། །བསྐྱལ་པའི་གནས་ནི་འདི་ལྟ་སྟེ། །ཇ་ལུའི་ཐད་ནས་ཡར་བཙལ་བའི། །མཆིད་གང་ཤར་ནི་དབྱུ་གུས་བསྟན། །དེ་ཡང་ལག་པའི་སོར་ཚིགས་ལ། །*འཕྲུལ་ཚལ་ཇ་ཡབ་རང་ཁྲིད་ཀྱིས། །ཇ་སྐྲ་བསྐྱལ་གྱི་*ཚུལ་གྱིས་མིན། ཅེས་དང་། འཇམ་དཔལ་དབང་པོས་ཀྱང་། །དེ་ནས་ལག་གཡས་ཇ་གཡོག་ནི། །དམ་བཅེར་མི་བྱེད་ལྷོད་ཡང་བྱ། །དེ་ཡང་སྙིང་གར་བཙར་དྲག་ན། །བྲང་ལ་ཁྲེ་རྒྱུར་བསྟན་འདུ་དང་། །དེ་ལས་ཚུང་ཟད་མཐོས་གྱུར་ན། །ཁ་འཛོག་བདེག་འདུ་སྣང་བར་བྱ། ཞེས་གསུངས། འོ་ན་ཇི་ལྟར་བྱ་ན། ལག་མགོ་གཡས་སྙིང་ག་ལ་མཐོ་གང་ཙམ་གྱིས་མི་རེག་པར་མཐོ་བར་བྱས་ལ་དྲན་པས་བསྐྱང་བར་བྱ་སྟེ། དེ་ཉིད་ཀྱི་མཇུག་ཏུ། ལག་མགོ་གཡས་དང་སྙིང་གའི་བར། །མཐོ་གང་ཙམ་གྱིས་མི་རེག་པར། །བྱས་པ་དྲན་པས་ལེགས་བཟུང་ནས། ཞེས་གསུངས། གལ་ཏེ་ཇ་ཡི་དཀྱིལ་ཏེ། གུང་དུ་བསྟན་ན་ཇ་སྐད་ལེགས་པ་འབྱུང་ངོ་སྙམ་ན་མ་ཡིན་ཏེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས། །རྒྱ་མཚོ་ཆེན་པོའི་སྒྲོང་མི་དཀྲུག །ཅེས་གསུངས་ལ། དེ་བཞིན་དུ། །རི་རབ་གླིང་བཞིའི་མཐའ་མི་བསྐོར། ཞེས་གསུངས་པས། །རི་

མཚམས་སུ་མི་བསྟན། །དེ་བཞིན་མཚམས་ཀྱི་ཐག་མི་གཉགས། ཞེས་གསུངས་པས། །དེ་བཞིན་མཚམས་ལ་མི་བསྟན། །དེ་དྲགས་རྒྱལ་པོའི་གདོང་མི་བསྟན། ཞེས་གསུངས་པའི་ཛའི་དཀྱིལ་ཐོད་དུ་མི་བསྟན། དེས་ན་གོང་དུ་བཤད་པ་ལྟར་ལྔ་བའི་ཐད་ཀྱི་དེ་བཞིན་ནས་སོར་དྲུག་བདུན་ཙམ་གཞལ་བའི་སར་བསྟན་ན་ཛ་སྐད་ལེགས་པ་འབྱུང་སྟེ། གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་ལས། །དེ་ན་གང་དུ་བཏུངས་པ་ནི། །ལྔ་བའི་ཐད་ཀྱི་ཛ་རི་ནས། །སོར་མོ་དྲུག་བདུན་གང་ཟུང་ཉིད། །གཞལ་བའི་མཚམས་སུ་བཏུངས་པ་ན། །འདོད་དོན་ཐམས་ཅད་འགྲུབ་པ་ཡིན། ཞེས་གསུངས། དེ་དག་ཀྱང་ལས་བཞི་དང་བསྟུན་ན། ཞི་བའི་ལས་དང་བསྟུན་པའི་ཚེ་ཛ་སྐད་དལ་ལ་ལྷོད་པ་ཞི་བའི་ཉམས་དང་ལྡན་པར་བྱ། དེ་བཞིན་དུ་རྒྱས་པ་ལ་ཛ་སྐད་གསལ་ལ་འཁྲོལ་བ་སྙེག་པའི་ཉམས་ལྡན། དབང་ལ་ཛ་སྐད་སྙན་ལ་མཛེས་པ་ཆགས་པའི་ཉམས་ལྡན། དྲག་པོ་ལ་ཛ་སྐད་དྲག་ལ་སྒྱུར་བ་ཉམས་རྒྱབ་ཅིང་བྲོ་པའི་ཉམས་ཀྱིས་བྱ་བར་བཤད་དེ། དེ་སྐད་དུ་ཡང་སློབ་དཔོན་ཙནྡྲ་གོ་མིས། །ཞི་བའི་ཛ་དྲང་བྱེད་པ་ན། །དེ་ཡི་ཉམས་དང་ལྡན་པར་བྱ། །ཛ་ཐབས་དལ་ལ་ལྷོད་པ་བཏང་། །རྒྱས་པའི་ཛ་དྲང་བྱེད་པ་ན།

།སྒེག་ཅིང་དཔའ་བའི་ཉམས་དང་ལྡན། །ཛ་ཐབས་གསལ་ལ་འབྲེལ་བར་བརྗོད། །དབང་གི་ཛ་རྡུང་བྱེད་པ་ན། །ཆགས་ཤིང་མཛེས་པའི་ཉམས་ཀྱིས་བྱ། །ཛ་ཐབས་སྐྱོན་ལ་མཛེས་པར་བརྗོད། །དྲག་པོའི་ཛ་རྡུང་བྱེད་པ་ན། །རྒྱབ་ཅིང་ཁྲོ་བོའི་ཉམས་ཀྱིས་བྱ། །ཛ་ཐབས་དྲག་ལ་མྱུར་བར་བརྗོད། །དྲག་བརྡུང་རྒྱུན་ཆགས་བྱེད་པ་ན། །གནམ་ལྕགས་ལྟར་ཡང་དབབ་པར་བྱ། ཞེས་གསུངས་སོ། །དེ་ཐམས་ཅད་ལ་ཡང་ཛ་ལྡིང་བསྟུན་མ་ཐག་ཛ་དང་ཕྲལ་བ་ཤིན་ཏུ་གཅེས་ཏེ། སློབ་དཔོན་ཚ་ཧྲིའི་ཞལ་ནས། །ཛ་གཡོག་ཛ་ལ་རེག་མ་ཐག །ཕྲལ་ནས་ཐ་དད་ཉིད་དུ་བྱ། །སྐད་ཅིག་ཙམ་ལ་མ་སྦྱར་བ། །སོ་སོར་འབྱེད་པ་མཁས་པའི་ལུགས། ཞེས་དང་། །གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་ལས་ཀྱང་། །བརྡུང་མ་ཐག་ཏུ་ཛ་གཡོག་ནི། །ཛ་ལ་སྦྱར་བ་མི་བྱའོ། །འདི་ནི་གནད་ཀྱི་དོན་ཡིན་ནོ། ཞེས་གསུངས། དེ་ལྟར་ལེགས་པར་སྦྱངས་པས་ཛ་ཐབས་ལ་རང་ཉིད་མཁས་པར་གྱུར་ཀྱང་། སློན་སྤྱོད་དང་པོ་ཆེའི་རྣམ་པ་སྤངས་ནས། །རོལ་དཔོན་གྱི་རྗེས་སུ་འབྲང་བ་དང་། །ཛ་དཔོན་ལ་སོགས་པ་མདོར་ན་གཙོ་བོ་གང་ཡིན་དེ་དང་བསྟུན་པ་ཤིན་ཏུ་གལ་ཆེ་སྟེ། །ཀལ་སྲིད་ཛ་ཐབས་རང་མཁས་ཀྱང་། །རེ་ཞིག་རོལ

དཔོན་རྗེས་སུ་འབྲང་། །སློན་སྤྱོད་གང་དགའ་རྣམ་པར་སྤངས། །གཙོ་དང་བསྟེན་པ་ཉིད་དུ་གཅེས། ཞེས་སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས་གསུངས་པ་ལྟར་ཡིན་ནོ། གཉིས་པ། དེ་དང་ཤེལ་སྙན་བསྒྲུབ་པའི་ཚུལ་ནི། ཇ་སྒྲ་དང་བསྟུན་པའི་ཤེལ་སྒྲུག་སོགས་དཀྲོལ་བ་ལ་ཡང་། ལུས་ཀྱི་འདུག་སྟངས་དང་། ལམ་བཞི་དང་སྦྱར་བའི་ཉམས་ཀྱི་ཚུལ་གྱིས་འཁྲོལ་ལུགས་དང་། །གཞན་ཡང་དམ་དུ་མ་བཟུང་ཀློད་ཡང་བྱ་བ་དང་། བྲང་ལག་སྦྱར་བ་ལྟ་བུ་མ་ཡིན་པ་དང་། དབྱུག་པ་ལྟ་བུར་མི་འཕུར། ཀ་བ་ལྟ་བུར་མི་བསྲང་བ་སོགས། ཇ་ཤེལ་སོགས་འཁྲོལ་བ་ཀུན་ལ་མཆུངས་པ་ཡིན་ནོ། དེ་ཡང་གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་ལས། །སྦྱིར་ཀྱི་རོལ་མོ་གང་དཀྲོལ་ཡང་། །དམ་དུ་གཟུང་བར་མི་བྱ་ཞིང་། །བྲང་ལག་མི་སྦྱར་མན་ངག་ཡིན། །དབྱུག་པ་ལྟ་བུར་མི་འཕུར་ཞིང་། །ཀ་བ་ལྟ་བུར་བསྲང་མི་བྱ། ཞེས་གསུངས་པ་དང་། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲ་གོ་མིས་ཀྱང་། །བར་སྣང་མི་གཡུག་གདངས་མི་དགག། །བྲང་དང་དཔུང་མོ་ལ་མི་རེག། ཅེས་གསུངས་པ་བཞིན་ནོ། །ཕྱག་པར་ཤེལ་སྒྲུག་གཟུང་ཚུལ་ནི། །ལུང་ཐག་བཟང་མཉེན་ཁྲིན་མཐེབ་སོགས་ལ་བསྐོར་ནས། མཐེབ་མོ་གཉིས་ཀྱི་སྟེ་ནས་དཀྱིས་ལ། །ལག་པའི་མཐིལ་དུ་*འཕྱུལ་

ཆགས་ཙམ་གྱི་ཚོད་དང་ལྡན་པས། སྡུག་ཆལ་མཐེབ་སོར་རྣམས་འགྱེད་པ་ལྟོད་ཡང་དང་བཅས་པ་དང་སེལ་སྣུན་མཐེབ་སོར་བསྐྱིམས་པས་གཟུང་དགོས་ཏེ། འདི་ལ་དགོངས་ནས་སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས། །ཤག་ལྟུང་བཟང་མཆེན་མི་འཆོར་བར། །སྐྱིན་མཐུབ་ལ་བསྐོར་དེ་ཉིད་ནས། །མཐུབ་མོའི་བར་དུ་ཕྱེ་ནས་དགྱི། །ལག་པའི་མཐིལ་དུ་*འཕྲུལ་ཆགས་ཚོད། །ཆ་ཡང་སྡུག་གིས་ཀླུང་མི་དགག །སྡུག་ཆལ་མཐེབ་སོར་*འགྱེད་པས་གཟུང་། ཞེས་པ་དང་། །སེ་ཆལ་མཐེབ་སོར་བསྐྱིམས་པས་གཟུང་། ཞེས་གསུངས་པས་སོ། སྐུ་བསྐུལ་བའི་ཚུལ་ཡང་། དཔུང་པ་དང་། ལག་ངར་གྱི་ཚིགས་མཚམས་ལྟོད་ལ། ལག་པའི་མཐིལ་ནས་འཕྲུལ་ཆགས་པ་དང་བཅས། སེལ་སྡུག་རང་ལྟེད་པོ་ནས་སྐུ་བསྐུལ་གྱིས། དེ་ལས་གཞན། འདེབ་ཀྱེས་བསྐུལ་བ་དང་། གཤོག་ཏེབས་དང་། རྒྱལ་ཙན་གྱིས། རྒྱལ་གྱིས་*དབྱུག་ བསྐུལ་བ་རྣམས་སྤང་བར་གསུངས་ཏེ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲས། དཔུང་པ་ལག་ངར་ཚིགས་ནས་ལྟོད། །ལག་པའི་མཐིལ་ནས་*འཕྲུལ་ཆགས་ཚོད། །རང་ལྟེད་པོ་ནས་སྐུ་བསྐུལ་གྱིས། །འདེབ་མའི་ཀྱེ་མོ་རྒྱལ་གྱིས་མིན། ཞེས་གསུངས་སོང་། །སེལ་སྣུན་དང་སྡུག་ཆལ་གཉིས་ཀྱང་འབྲེལ་ལུགས།

ཅུང་ཟད་མི་འདྲ་སྟེ། དེའི་ཚུལ་ནི། གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་ལས། །སེལ་སྙན་འཕོལ་བ་ལྟ་བུ་ཞིག། །ཡིན་ན་སེལ་སྙན་ཆེ་ཆུང་ལ། །ཉེས་པའི་དགྲོལ་ལུགས་འབྱུང་གྱུར་ཏེ། །ཆེ་ལ་མཐོ་དང་ཆུང་ལ་དམའ། །ཡང་དོག་ཀྱང་ནི་ཀོ་རེམས་བཞིན། །དེས་ན་ཆེ་ཆུང་གང་ཡིན་ཀྱང་། །སེལ་སྙན་ཡིན་ན་ཐད་ཀར་དགྲོལ། །སྦུག་ཆལ་ཡིན་ན་སྟེང་འོག་བྱ། ཞེས་གསུངས་ཤིང་། གཞན་ཡང་རོལ་མོ་དགྲོལ་ཚུལ་གྱི་གནད་ནི། ཡང་དེ་ཉིད་ལས། །ལག་པ་གཉིས་ཀྱི་གྲུ་མོ་དང་། །སྟེང་ག་ལག་མཐོའི་བར་དག་དང་། །མཁལ་ཟུར་ནས་ནི་གྲུ་མོའི་བར། །*ཡངས་དོག་རང་རང་རྩེ་ཁྲུ་ལས། །དོག་པར་མི་བྱེད་མཐས་པའི་ལུགས། །དེ་ལྟར་བྱས་རྗེས་དགྲོལ་ལུགས་ནི། །ཆེ་ཆུང་སྙོམས་པར་བྱ་དགོས་ཏེ། །དེ་ཡི་རྒྱུ་མཚན་འདི་ལྟར་ཡིན། །ཆེས་ན་བརྒྱལ་སྐད་ཆེག་སྒྲ་ཅན། །ཆུང་ན་སྡུག་སྐད་འདར་ཡམ་ཅན། །ཆེ་ཆུང་གང་ལའང་གཉོག་རྡབས་སྤྱངས། །གཉོག་རྡབས་ཞེས་པ་ཕན་ཚུན་མེད། །ཡས་མར་རྡབས་པ་གཉོག་རྡབས་ཡིན།། ཞེས་གསུངས་སོ། གཞན་ཡང་མཆོད་རོལ་དང་གསུམ་བརྡེག་ལེན་བཅས་སོགས་ཀྱི་རྣམ་གཞག་ཀྱང་། ཡང་དེ་ཉིད

ལས། །མཆོད་རོལ་ལྷ་བུའི་རྒྱན་དཀྲོལ་ནི། །པད་གོར་
ངང་ནས་བྱ་བ་ཡིན། །སྐབས་སུ་ཆེ་བ་གཉིས་བཏུད་དཀྲོལ།
།དབྱངས་རོལ་ལྷ་བུ་བྱེད་པའི་ཚེ། །སུམ་བརྡེག་ལན་བཅས་
བརྡེག་པ་ན། །གཅིག་ལ་མནན་ཞིང་*གཉིས་ལ་འདེག། །
གསུམ་པ་བཞི་པ་ལྔ་པ་རྣམས། །དེ་ཁའི་ངང་ཡིན་དྲུག་པ་ནི།
།ཅུང་ཟད་མནན་ཞིང་ཆུང་བར་བྱ། །བདུན་བརྒྱད་དགུ་རྣམས་
ཆེ་ཞིང་མཐོ། །བཅུ་ལ་མནན་ཞིང་ཆུང་བར་བྱ། །བཅུ་
གཅིག་ཆེ་ཞིང་རྡེག་རྗེས་འཇོག། །འདི་ནི་*ཧྲ་ན་ཅིག་འགྲངས་
པ་ཡིན། །སོ་སོར་འདྲེན་ན་འདི་ལྟར་བྱ། །དང་པོ་ཆུང་
ཡིན་གཉིས་པ་ཆེ། །འདི་གཉིས་རོལ་མོ་ཕལ་ཆེར་གྱི།
སྔོན་དུ་ངེས་པར་དགོས་པ་ཡིན། །དེ་ཡི་རྒྱུ་མཚན་དང་པོས་ནི།
།རོལ་མོ་བཅས་ཞིང་གཉིས་པས་ནི། །རོལ་མོ་ལེན་པ་ཡིན་
པས་ན། །བཅམ་ལ་ཆུང་དང་ལེན་ལ་ཆེ། །སོ་སོར་*སྦྱེ་
བ་མཁས་པའི་ལུགས། །དེ་ནས་རོལ་མོ་དངོས་གཞི་ལ།
།གཉིས་གསུམ་བཞི་བརྡེག་ལ་སོགས་པ། །སོ་སོའི་གྲངས་
རྣམས་འཛིན་པ་ཡིན། །ལན་བཅས་བྱས་ན་ཆེ་ཆུང་སྙེ།
།འབྲེན་སྐད་ཞེས་པ་ཆེ་ཆུང་མེད། །ཕལ་ཆེར་ཡིན་ཏེ་མཐའ་

གཅིག་མིན། ཅེས་སོགས་རྒྱས་པར་གསུངས་ཀྱང་འདིར་མ་བྲིས་ལ། དོན་དུ་གཉེར་ཞིང་རྣམ་དཔྱོད་དང་ལྡན་པ་རྣམས་ཀྱིས་གོང་དུ་ལུང་དྲངས་པའི་ཡིག་ཆ་དེ་རྣམས་སོགས་ལ་ཞིབ་ཏུ་བལྟ་བ་གལ་ཆེ་ཞིང་། ཁྱད་པར་རྗེ་བཙུན་འཇམ་པའི་དབྱངས་ཀྱི་རྣམ་པར་སྤྲུལ་པ་གདོང་མི་ཟ་བའི་དཔལ་ལྡན་ས་སྐྱ་པའི་གདུང་བརྒྱུད་དྲི་མ་མེད་པ་རྣམས་ལས་རིམ་པར་བརྒྱུད་པའི་ཕྱག་ལེན་ངོ་མཚར་ཅན་རྣམས་དང་སང་གི་དུས་འདི་ན་ཁོ་བོ་ཅག་ལའང་ཞིབ་པར་བློ་ལ་ཡོད་པས་ན། སྐལ་བཟང་དོན་གཉེར་སེམས་འདོད་ཅན་རྣམས་ཕྱག་ལེན་གྱི་གནད་ཟབ་མོ་དག་ཞིབ་པར་ངག་ལས་ཀྱང་སྦྱོང་ཞིང་། གཞན་ཡང་དབྱངས་རོལ་གྱི་ལག་ལེན་རྣམས་ནམ་བསྐྱེས་པའི་གནས་སྐབས་ཐམས་ཅད་དུ་ལྟ་བྱེད་ཀྱི་དབང་པོ་དང་བཅས་ལེགས་པར་བལྟས་ཤིང་ལེན་ཅིག་མ་ཡིན་པར་ཡང་ཡང་ཡིད་ལ་འཇགས་པར་བྱས་ནས་དད་པ་ཆེན་པོས་ཉམས་སུ་བླངས་ན་བདེ་བླག་ཏུ་མི་རྟོགས་མི་སྲིད་པ་ལེགས་སོ། དེ་ལྟར་རྟོགས་ན། དབྱངས་རོལ་གྱི་ཕྱག་ལེན་རྣམ་པར་དག་པ་འདི་རྣམས་ཉམས་སུ་བླངས་པའི་ཕན་ཡོན་རྒྱས་པ་གོང་དུ་བཤད་པ་ལྟར་ཡིན་ལ།

འདིར་ཡང་ཅུང་ཟད་བརྗོད་ན། རྡོ་རྗེ་ཕུར་པའི་ཕྱོགས་ལ་ཛ་ཧིན་དབབ་ཀྱི་རོལ་མོ་རྒྱས་འབྲིང་བསྡུས་གསུམ་ཉམས་སུ་བླངས་པས། མངོན་རྟོགས་རྒྱས་འབྲིང་བསྡུས་གསུམ་ཉམས་སུ་བླངས་པ་དང་འདྲ་བར་གསུངས་པ་དང་། གཞན་ཡང་། བསྐྱེད་དབྱངས། མཆོད་དབྱངས། བསྟོད་དབྱངས་སོ་སོའི་ཏིང་ངེ་འཛིན་དང་མ་བྲལ་བའི་སྒོ་ནས། དང་འདོད་ཀྱི་དད་པ་ཆེན་པོས་ཉམས་སུ་བླངས་ན་སོ་སྐྱེ་རྣམས་མགུ་ཞིང་། འཕགས་པ་རྣམས་*དགྱེས་པར་འགྱུར་ལ། དེ་ལ་བརྟེན་ནས་བསོད་ནམས་ཀྱི་ཚོགས་རྒྱ་ཆེན་པོ་ཐོབ་པས་ན་ཕན་ཡོན་དཔག་ཏུ་མེད་པ་དང་ལྡན་པ་ཡིན་ཏེ། དེའི་རྒྱུ་མཚན། འཚང་རྒྱ་བ་ལ་བསོད་ནམས་དང་ཡེ་ཤེས་ཀྱི་ཚོགས་གཉིས་རྫོགས་དགོས་ལ། ཡེ་ཤེས་ཀྱི་ཚོགས་ཀྱང་བསོད་ནམས་ཀྱི་ཚོགས་ལ་རག་ལས་པར་གསུངས་པའི་ཕྱིར་ཏེ། མདོ་སྡུད་པ་ལས། ཇི་སྲིད་དགེ་བའི་རྩ་བ་ཡོངས་སུ་མ་རྫོགས་པ། །དེ་སྲིད་སྟོང་ཉིད་དམ་པ་དེ་ནི་རྟོགས་མི་བྱེད། ཅེས་གསུངས་པས་སོ།

|| གཞན་ཡང་མཁའ་འགྲོའི་དབང་པོ་ཡེ་ཤེས་ཀྱི་སྤྱན་ལྡན་རྣམས་གང་ཟག་དབང་པོ་ཡང་རབ་ཀྱིས་དབྱངས་ཀྱི་ང་རོ་ཁོ་ནས་

ཀྱང་འགྲུབ་པར་གསུངས་ཏེ། དེའི་ལོ་རྒྱུས་ནི། ལོ་ཙཱ་བ་ཆེན་པོ་རིན་བཟང་པོ་ལ། བོད་ཀྱི་རྒྱལ་པོས་བཀའ་གནང་བ་བཞིན་ལོ་ཆེན་དེ་ཉིད་ཀྱིས་རྒྱ་གར་དུ་བྱོན་ནས་ཆོས་རྣམས་མཁྱེན་ནས་བོད་ལ་འབྱོན་ཁར། སློབ་དཔོན་ཤཱ་དྷའི་དྲུང་དུ་ཆོས་སྐྱོང་ཁྱད་པར་ཅན་གཅིག་གནང་དགོས་ཞུས་པས། ཁྱོད་རང་རྡོ་རྗེ་གདན་གྱི་བྱང་སྒོའི་མགོན་ཁང་དུ་ཚོགས་ཀྱི་འཁོར་ལོ་ཤོམས་ལ། ཧཱུྃ་སྲིན་པོའི་གཟུགས་ཀྱི་གདུག་པ་ཅན། ཞེས་སོགས་བསྟོད་པ་ཤློ་ཀ་གསུམ་པོས་བསྐྱུར་གྱིན་བསྟོད་ལ་ལྟས་རྟོགས་ཤིག། དེ་ནས་ལྟས་ཁྱད་པར་ཅན་བྱུང་བ་དང་མན་ངག་སྦྱིན་གྱིས་གསུངས། ལོ་ཙཱ་བས་དེ་ལྟར་མཛད་པས་ལྟས་ཤིག་ཀྱང་མ་བྱུང་། སླར་བླ་མ་ལ་ཞུས་པས། བསྟོད་པ་དེ་སྙན་ངག་གིས་སྒྱུར་ལོང་ལ་བསྟོད་ཅིག་གསུངས། དེ་ལྟར་བྱས་པས་ཞག་བདུན་གྱི་ཐོ་རངས་གཉིམས་མལ་དུ་མི་ནག་པོ་གཅིག་བྱུང་ནས། ཁྱོད་ལྷོ་ནུབ་ཀྱི་དུར་ཁྲོད་དུ་སོང་ལ་འཇིགས་པའི་ང་རོའི་སྐད་ལ་དཔེ་གྱིས་ལ་བསྟོད་ཅིག་ཟེར་བ་བྱུང་བས། རྡོ་རྗེ་གདན་གྱི་ལྷོ་ནུབ་ཀྱི་དུར་ཁྲོད་དུ་བྱོན་ནས་ཚོགས་འཁོར་བ་ཤམ་སྟེ་གསོལ་བ་བཏབ་པས། ཇི་ཞིག་ཙ་ན་མི་རོ་ཆེན་པོ་གཅིག་ལ་སྟག

གཉིས་བབས་ནས། ངར་གྱེན་ཟ་ཡིན་འདུག་པས་དེ་འཇིགས་པའི་ང་རོར་པོ་ནས། སླར་དོ་རྗེ་གདན་གྱི་མགོན་ཁང་དུ་ལོག་ནས། སྟག་རོ་ཟ་བའི་ངར་སྐད་ལ་དཔེ་བྱས་ཏེ། སྤྱིན་གཟུགས་མ་ལ་སྟག་མོའི་ངར་དབྱངས་མཛད་ནས་བསྟོད་པ་མཛད་པས། ཞག་གསུམ་གྱི་སྟོད་ལ། འཇིག་རྟེན་གྱི་ཁམས་གང་བའི་ནག་པོ་ཆེན་པོའི་སྐུ་མི་འུ་ཐུང་གེལ་བའི་འདུག་སྟངས་ཅན་གྱིས་གྲི་ཐོད་ཐུགས་ཀར་སྟེང་འོག་ཏུ་འཛིན་པ། གཏྲི་ཤུག་གི་དབུས་ན་བསྣམས་པ་ཞིག་ཞལ་གཟིགས་པས། རེ་ཞིག་ཐུགས་དྲན་མེད་དུ་བརྒྱལ། །བརྒྱལ་བ་དེ་སངས་བ་དང་གཟིགས་ཙན་དེའི་སྐུ་ལས་ཀྱེ་དོ་རྗེ་དང་འཁོར་ལོ་བདེ་མཆོག་ལ་སོགས་པའི་ཡི་དམ་བསམ་གྱིས་མི་ཁྱབ་པ་འཕྲོས་བདག་གི་ལུས་ལ་ཐིམ་སྙམ་བྱེད་པ་དང་། དགའ་བདེའི་ཏིང་ངེ་འཛིན་གྱི་སྒོ་དུམ་ཐུགས་རྒྱུད་ལ་འཁྲུངས་ཏེ་ཞག་གསུམ་གྱི་ཉི་མ་སྟེ་དོ་ཚུན་ཏིང་ངེ་འཛིན་གཅིག་གི་ངང་ལ་གནས་པར་གྱུར། དེ་ལས་སད་པ་ནའང་མཛུ་གུ་ལ་ཉིད་དེ་ཁར་སྣང་སྟེ། ནག་པོ་ཆེན་པོའི་ཞལ་ནས་གདམས་ངག་རྗེས་ནོད་ཅིག། བོད་དུ་བསྟན་པ་བསྲུང་བ་ལ་བདག་ཁྱེད་དང་སྡོངས་ནས་འགྲོ་བར་

བྱའོ་ཞེས་གསུང་ཚོམ། དེའི་ཚེ་ནག་པོ་ཆེན་པོའི་འཁྱིངས་ལ་གཟིགས་ཤིང་བྲམ་ཟེ་ཆེན་པོས་མཛད་པའི་བསྟོད་པ་སྟོན་ཆོ་བདེ་གཤེགས་མ་ལ་མགོན་པོའི་*འཁྱིངས་དབྱངས་མཛད། དབྱངས་འདི་ལ་ཚེ་རྒྱང་གཉིས་ཡོད་པའི་ཚེ་བ་རོ་ལངས་མ་ཞེས་གྲགས་པ་ཡོ་གའི་དབྱངས་དང་མཐུན་པ་ཅིག་ཡོད་པ་དེ་ཆད་ནས་མི་བཞུགས། དེང་སང་གི་འདི་རྒྱང་བ་ཡིན་ཞེས་གསུངས། དུས་དེ་ནས་བཟུང་སྟེ་ཆོས་སྐྱོང་འབྲལ་མེད་དུ་གཟིགས་ཀྱིན་ཡོད་གསུང་ངོ་། །དེ་ནས་བླ་མ་ལ་ཞུས་པས། ད་དུང་ལྷ་མོ་ལ་སྟོར་བཞིན་གྱིས་གསུངས་ནས། དེ་ལྟར་ཞུས་པས། མི་ལམ་དུ་བུད་མེད་ནག་མོ་གཅིག་བྱུང་ནས། མཚཱ་བོ་དྲེའི་གཏོར་ལའི་རྒྱར་སོང་ལ་དེ་ལ་ལྟུང་ཡོག་པའི་ཕྱགས་ལ་དཔེ་གྱིས་རྡོ་རྗེ་གདན་གྱི་བསྐོར་ཁང་གི་ཤིང་པ་ནཱ་རོའི་ཨལ་ག་འཁྱིངས་བ་ལ་དཔེ་གྱིས་ལ་རེས་འཛོག་ཏུ་གླུ་ལེན་ལ་བོས་ཤིག་ཅས་ལུང་བསྟན་བསྟོད་པ་མི་ཡམ་མར་གྲགས་པ་དེ་ལྟ་བུའི་དབྱངས་མ་བྱུ་གཉིས་མཛད་པས་ཉིན་ཞག་གཅིག་ན་ལྷ་མོ་ཡང་ཞལ་གཟིགས། དེ་ནས་བླ་མས་བཀའ་བསྐོས་རྗེས་གནང་མཛད་མན་ངག་རྣམས་གནང་སྟེ་བོད་དུ་ཕྱིན་ཆོས་སྐྱོང་གི་རྟེན་དང་མན་ངག་བོད་དུ་ཕྱིན

པ་ཅན་གྱིས། ལྷ་འདི་ནུས་པ་ཅན་རྣམས་དང༌། བོན་པོ་ནུས་པ་ཅན་རྣམས་ནུས་པ་ཆུང་དུ་སོང་ཞེར་ལན་ཅིག་བོན་པོ་དང་འགྲན་ཏེ། ལོ་ཆེན་གྱི་ཕུ་ཏྲ་ལ་ལས་བཅོལ་བས་ཕུ་ཏྲ་བོན་པོའི་སྙིང་དུ་འགྲོར་མ་བཏུབ་ཅིང་ལོག་ལ་ཁད་པ་བྱུང་བ་ལ། སྔགས་རྣམས་ཞང་ཞུང་གི་སྐད་དུ་བསྒྱུར་ཏེ་ལས་སྦྱོར་བྱས་པས་དེ་མ་ཐག་འགྲུབ་པར་བྱུང་བས། དེ་ཕྱིན་ཆད་བོད་ཁྲད་བསད་གསུམ་ཞང་ཞུང་གི་སྐད་དུ་ཡོད་པ་ཡིན་གསུངས། དུས་ཕྱིས་སློབ་དཔོན་པད་མས་བསམ་ཡས་སུ་གཏེར་དུ་སྦས་པ་ཐོན་པ་ལའང༌། དེ་བཞིན་བྱུང་བས་ཕྱི་རབས་ལ་དེ་ལྟར་བྱས་པས་ཕན་པར་མཁྱེན་པ་ཡིན་ཞེས་གསུངས་དེང་སང་ཕུ་ཏྲའི་བོད་ཁྲད་བསད་གསུམ་ལ་སཾ་སྐྲྀ་ཏའི་སྐད་ཀྱི་གོ་ལུགས་བྱེད་པ་དང༌། སྐད་རིགས་དུ་མ་འདྲེས་པ་སོགས་ནི། ས་སྐྱའི་གོང་མ་རྣམས་ཀྱི་དགོངས་པ་མིན་པར་གསལ་ལོ། །དཔལ་ལྡན་ལྷ་མོ་རྒྱ་བོད་ཀྱི་ས་མཚམས་སུ། ལོ་ཙཱ་བ་ཆེན་པོ་ཞུགས་སྐྱོ་བ་གཅིག་ལ་ཆུ་བོ་ཆེན་པོ་ཞིག་གི་ཟ་རླབས་ཀྱི་ཉེར་ལ་གཉེགས་ནས། ཏེ་ལ་མར་གྱིས་བསྐུལ་ལ་དབྱངས་མཛད་པ་དེང་སང་གི་འདི་ཡིན་ནོ། ལྷ་མོ་འདི་ཉིད་ཞི་དྲག་ཕྱེད་མ་ལ། སངས་རྒྱས་ཀྱིས་མཛད་

པའི་བསྟོད་པ་ཡོད་དེ། ལོ་ཆེན་བོད་དུ་བྱོན་དུས་ཆུ་བོ་ཆེན་པོ་ལས་བརྒལ་བ་ན། ཀླུ་རྣམས་ཀྱིས་བསྟོད་པའི་དཔེ*་བཀུས་ནས་ཆུ་ལ་ཁྱེར་དེ་རྗེས་ཐོ་གླིང་གསེར་ཀྱི་ལྷ་ཁང་དུ་ལྷ་མོ་ཡུན་རིང་མ་བྱོན་པར། ལོ་ཆེན་གྱིས་ལྷ་མོ་ལ་གསོལ་བ་བཏབ་པའི་ཚེ། ལྷ་མོས་བསྟོད་པ་དེའི་ཤློ་ཀ་གཅིག་ཁྱེར་བྱོན་ནས་ལོ་ཆེན་ལ་གནང་། གཞན་རྣམས་ཀླུས་བདག་ལ་བསྟོད་ཀྱིན་འདུག་པས་ཁྱེར་མ་ཡོང་། ང་ཁྱོད་ཙམ་དུ་ད་བར་ཡོང་མ་ཐོམ་པ། ཀླུ་རྣམས་ཀྱི་བསྟོད་པ་དེའི་གདངས་སྙན་པས་གཡེང་པ་ཡིན་གསུངས། དེ་ནས་ལོ་ཙྪ་བས་གླིང་བུ་ལྟར་སྒྲ་སྙན་ཅིང་གསུང་རྒྱུར་ནས་ལྷ་མོ་ལ་བསྟོད་པ་ཤློ་ཀ་གཅིག་པོ་དེས་བསྒྱུར་གྱིན་བོས་པས། མཇུར་དུ་འགྱོན་པ་གཅིག་བྱུང་གསུང་པར་གྲགས་ཤིང་།

༎ཡང་དུས་ཕྱིས་བདག་ཆེན་རྡོ་རྗེ་འཆང་བློ་གྲོས་རྒྱལ་མཚན་ཉིད། ནོར་བུ་ཁྱུང་རྒྱུར་ཕེབས་པའི་སྐབས་ཤིག་གི་ཚེ། ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ཆོས་རྗེ་ཀྱུང་འདུར་བ་དཔོན་སློབ་དང་གཟིམས་ཁང་སྟེང་འོག་ཏུ་མཛད་ནས་བཞུགས། རྗེ་དཔོན་སློབ་རྣམས་ཀྱིས་ཚོམས་འོག་ཏུ་ཆོས་སྐྱོང་རྣམས་ཡས་ལ་བསྐུལ་བའི་རོལ་མོ་དྲག་བརྡུང་མཛད་པ་ན། སྟེང་དུ་ཆོས་

རྗེ་སྐྲུང་འདུར་བའི་དགོངས་པ་ལ། མཚན་ཉིད་པ་རྒད་པོའི་སྒྲོན་ཀྱིས་བསྐྱུད་པའི་ཇ་བཏུང་འདི་ལ་རང་རྒྱལ་འབྱུང་ཆེན་པོ་མེད་དམ་སྙམ་པ་བྱུང་། དེ་ནས་ཅུང་ཟད་སོང་བའི་དུས། ཆོས་རྗེ་སྐྲུང་འདུར་བའི་གཟིགས་སྣང་ལ། སྤྲུལ་པའི་མི་ནག་ཁྲི་ནག་ཐུ་ནག་སོགས་པོ་ཉ་མང་པོས། འབྱུང་པོ་ཆེན་པོ་སྣམ་སྦྲུར་ཏ་རྩུན་གསེར་མ་ཐང་ཐེབ་གྱོན་པ་དང་བཅས་པའི་སྐྱེ་ནས་ཞགས་པས་བཟུང་། ལག་པ་བསྡམས་པ་གཅིག་དཀར་ཁུང་གི་མཐོངས་ག་ནས་ཚོམས་ཆེན་འོག་མའི་འབྲུབ་ཁུང་ནང་དུ་ཐོགས་མེད་དུ་ཁྲིད་སོང་བ་གཟིགས་ཞག་གཅིག་སོང་རྗེས་ཕྱིར་ཤོར་སོང་། དགོངས་ཐུན་གྱི་ཐུགས་དམ་གྱི་ཆེ། སྤྱར་ཡང་གོང་བཞིན་ཁྲིད་ནས་མཐུ་དང་སྟོབས་མེད་པར་དམ་ལ་ཐོགས་པར་གཟིགས་ཏེ། མི་ཕྱེད་པའི་དད་པ་ཐོབ། དེ་ཕྱིན་ཆད་ཇ་བཏུངས་ལ་ཡིད་གང་ཡོད་ཆེས་པ་གཅིག་བྱུང་བར་གདའ་ཞེས་བདག་ཆེན་རྡོ་རྗེ་འཆང་གི་རྣམ་ཐར་ལས་འབྱུང་ཞིང་།

༎ ཡང་ཀུན་མཁྱེན་ཆེན་པོ་བསོད་ནམས་སེངྒེ་ཉིད། གདན་ས་ཆེན་པོའི་དུས་མདོས་དང་སྟབས་གཅིག་པར་གདན་སར་ཕེབས་

སྐབས། ཉེར་དགུའི་ཉིན། གདན་ས་པ་དཔོན་སློབ་རྣམས་ཀྱིས་ཚོགས་ཆེན་མོར། རོལ་མོ་བརྩམ་སྟེ། ཕྱུ་ས་ནའི་སྟོགས་དབྱངས་དང་། ལེགས་མཁན་གྱི་བསྟོད་བསྐུལ་གྱི་དབྱངས་རྣམས་མཛད་སྐབས། ཀུན་མཁྱེན་ཆེན་པོ་སྐོ་རུམ་ཡེ་ཤེས་མགོན་པོའི་དྲུང་ན་བཞུགས་ཡོད་པའི་ཐུགས་དགོངས་ལ། དབྱངས་དང་རོལ་མོ་རང་ལེ་དགོས་པ་ཆེར་མེད་དམ། དེ་བས་ཏེད་རང་ཡེ་ཤེས་པ་དངོས་དང་ཁྱད་པར་མེད་པའི་བསེ་མགོན་འདི་ཉིད་ཀྱི་དྲུང་དུ་བཟླས་པ་བྱས་འཕྲད་དགོངས་ནས། དེ་བཞིན་མཛད་ཅིང་བཞུགས་པས། དར་ཙམ་ཞིག་ནས་ཀྱི་མགོན་པོ་ལྕམ་དྲལ་ལེགས་མཁན་དང་བཅས་པ་རྣམས་མངོན་སུམ་དུ་གཟིགས་སྣང་ལ་ཤར་ཏེ། ཁོང་ཚོས་སྐྱོང་རྣམས་ནི་ཚོགས་ཆེན་མོའི་དབྱངས་རོལ་དང་བསྟུན། ཡན་ཆུན་གཅིག་གིས་གཅིག་ལ། ད་ཁྱོད་འགྲོ་རན་བྱུང་། ང་འགྲོ་རན་བྱུང་ཟེར་བ་སོགས་མི་ལ་མི་ལེབ་པ་ལྟར་བྱས་ནས། ཕྱོག་མ་ལེགས་མཁན་རྣམས་དང་། མཐར་གུར་གྱི་མགོན་པོ་རང་ཡང་བྱོན་སོང་བས། ཀུན་མཁྱེན་ཆེན་པོའི་ཐུགས་ལ། ས་སྐྱ་པའི་ཕྱག་ལེན་རྣམ་པར་དག་པའི་དབྱངས་རོལ་འདི་རྣམས་གཞན་གྱིས་ཧྲང་ངེ་འཛིན་པོ་བརྒྱ་བསྐོམས་དང་། སྟོགས་

ལོ་བརྒྱ་བརླས་པ་བས་ནུས་པ་ཆེ་བ་འདུག་དགོངས་ནས། ཐུགས་ལྷག་པར་དད་དེ། དེ་དུས་ཞབས་དྲུང་ན་ཡོད་པའི་སྐལ་ལྡན་འཁོར་ལ་ཨ་ལ་ལ། ས་སྐྱ་པའི་དབྱངས་རོལ་གྱི་ཕྱག་ལེན་འདི་རྣམས་ངོ་མཚར་ཆེན་པོ་རེད། དེད་ལ་མཐོང་སྣང་ཡ་མཚན་ཅན་འདི་ཕྱིར་བྱུང་གསུངས་ཤིང་། གཞན་ཡང་ཉམས་ལྡན་གྱི་གསུང་གྱིས། ར་ལུགས་འདི་ཡང་*སྙེད་དགོས་རྒྱུར་འདུག། བོད་སྐད་འདི་ཚོ་ཡང་འདོན་དགོས་རྒྱུར་འདུག་ཅེས་ཀྱང་གསུང་པར་གྲགས་ཤིང་།

གཞན་ཡང་འདི་ལྟ་བུའི་ལོ་རྒྱུས་ཡིད་ཆེས་ཅན་མང་དུ་ཡོད་ཀྱང་། འདིར་ཡི་གེར་འཇིགས་ནས་མ་སྤྲོས་ལ། རྒྱས་པར་ཤེས་པར་འདོད་ན་ཁོ་བོའི་ངག་ལས་བཙལ་བར་བྱའོ། དེ་རྣམས་ཀྱི་འཕྲོས་དོན་ཙུང་ཟད་བཤད་ནས། གཞུང་དོན་ལ་འཇུག་པ་ལ་རྩ་བའི་*ས་བཅད་དྲུག་པ། རྒྱས་པར་མི་འཆད་རྒྱུ་མཚན་བཤད་པ་ནི། འགྱུར་དང་ཁུགས། འདེགས་དང་། འཇོག་སྡོམ་དང་ཕྲ་བ་སྟེ་དྲུག་ལས་སྐྱེས་སོགས་འདིར་མ་བཤད་པའི་གླུའི་སྒྲོར་བ་དུ་མ་རྒྱལ་བས་མདོ་སྡེ་ལས་གསུངས་པའང་མང་མཐོང་ཞིང་ཡོད་དོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། དུག་ལས་སྐྱེས་སོགས་གླུའི་སྦྱོར་བ།
། རྒྱལ་བས་གསུང་པ་དུ་མ་མཐོང་།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལ་གལ་ཏེ་པོ་ན་རེ། དུག་ལྡན་གྱི་གླུ་སོགས་ད་ལྟར་རྒྱལ་བས་མདོ་སྡེ་ལས་གསུངས་ན། ས་སྐྱ་པཎ་ཆེན་ཁྱོད་ཀྱིས་ཀྱང་། གླུའི་སྦྱོར་བ་རྒྱལ་བས་གསུངས་བ་དེ་འདིར་འཆད་པ་རིགས་སོ་ཞེ་ན་ཞེས་དོགས་པ་འབྱོང་སློངས་ཀྱི་ཚུལ་དེ་སྟོན་བ་ལ།

། གལ་ཏེ་ཁྱོད་*ཀྱིས་གླུའི་སྦྱོར་བ།
། དེ་ཉིད་འཆད་པར་རིགས་ཤེ་ན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེའི་ལན་ནི་སྐད་དང་གདངས་ཀྱི་ཐེ་ཐུག་གི་ཁྱད་པར་གྱིས་རྒྱ་གར་གྱི་སྒྲ། བོད་ཀྱི་སྒྲ་ལ་འཇུག་པར་དཀའ་བས་ན་དུག་ལས་སྐྱེས་སོགས་ཀྱི་གླུའི་སྦྱོར་བ་ཁོ་བོས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་འདིར་མ་བཤད་ལ། གཞན་ཡིག་མ་ཉིད་པ་ལ་སོགས་པ་ཐུབ་པས་རྒྱུད་སྡེ་རྣམས་ལས་ཇི་སྐད་གསུངས་པ་གང་ཡོད་པའི་བོད་ཀྱི་སྒྲ་དང་མཐུན་པ་རྣམས་འདིའི་ནང་དུ་འདུས་པར་ཤེས་པར་བྱོས་ལ་ཉམས་སུ་ལོང་ཤིག་ཅེས་སྟོན་པ་ལ།

།སྐད་དང་གདངས་ཀྱི་ཁྱད་པར་གྱིས།
།བོད་ཀྱི་སྒྲ་ལ་འཇུག་པ་དཀའ།
།དེས་ན་དབྱུག་ལས་སྐྱེས་སོགས་ཀྱི།
།ཀླུ་ཡི་སྦྱོར་བ་འདིར་མ་བཤད།
།ལྐོག་མ་ཉིད་པ་ལ་སོགས་པ།
།ཤུབ་པས་ཇི་ལྟར་གསུངས་པ་གང་།
།བོད་ཀྱི་སྒྲ་དང་མཐུན་པ་རྣམས།
།འདི་ཡི་ནང་ན་འདུ་ཤེས་གྱོས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་རྣམས་ཀྱི་སྒོ་ནས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཞེས་བྱ་བ་ལས། དབྱངས་དང་ཚིག་གི་སྦྱོར་བའི་ཚུལ་གདན་ལ་དབབ་པའི་ལེའུ་གསུམ་པ་བཤད་ཟིན་ཏོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ལས་སྦྱོར་བ་གདན་ལ་དབབ་པའི་ལེའུ་སྟེ་གསུམ་པའོ།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ་མཇུག་གི་དོན་ལ་ལྔ་སྟེ། ཤེས་བྱ་སྦྱངས་པས་དོན་འདི་སྒྲུར། ཤེས་བྱ་སྦྱང་བར་སྨྲས་བཅས་གསུང་། དེས་ན་ཤེས་བྱ་སྦྱང་བྱར་གདམས། སྦྱངས་འབྲས་ངོ་མཚར་མཆོག་ཏུ་བསྔོ། །རྩོམ་པའི་གང་ཟག་གནས་བཅས་བསྟན་པའོ།

དང་པོ་ནི། སྔར་བཤད་པ་དེ་ལྟ་བུ་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་འདི་ནི། ཤེས་བྱའི་གནས་ཀུན་ལ་སྟོན་ཚེ་རབས་དུ་མར་ལེགས་པར་སྦྱངས་པའི་མཐུས། ཚེ་འདིར་བློ་གྲོས་རྣམ་པར་གསལ་བའི་མིག་ཡང་དག་པ་ཐོབ་པ། ཆོས་དང་སྲིད་ཀྱི་དཔལ་ཕུན་ཚོགས་པ་དང་ལྡན་པ་ཤཱཀྱའི་དགེ་བསྙེན་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་གྱིས། གསུང་རབ་འདི་ཉིད་རྩོམ་པར་གསོལ་བ་འདེབས་པའི་གྲོགས་ལ་སོགས་པའི་གདུལ་བྱ་རྣམས་དགའ་བདེ་སྐྱེལ་བའི་ཕྱིར་བཀོད་པ་ཡིན་ནོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་ཤེས་བྱ་ཀུན་ལ་སྟོན་སྦྱངས་མཐུས།
།འདིར་ནི་བློ་གྲོས་རྣམ་པར་གསལ་ཐོབ་པ།
།དཔལ་ལྡན་དགེ་བསྙེན་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་གྱིས།
།གྲོགས་པོ་དགའ་བ་སྐྱེལ་ཕྱིར་བཀོད་པ་ཡིན།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གཉིས་པ། ཤེས་བྱ་སྤོང་བྱར་སྨྲས་བཅས་གསུངས་པ་ནི། རྣམ་པ་པོ་ཁྱོད་ཤེས་བྱའི་གནས་ལ་སྦྱངས་པའི་མཁྱེན་རབ་དང་ལྡན་པའི་སྒོ་ནས་བསྟན་བཅོས་བརྩམ་པར་ཞལ་གྱིས་བཞེས་མེད། ཤེས་བྱའི་གནས་ལ་མ་སྦྱངས་ན་སྐྱོན་ཅི་ཡོད་སྙམ་ན། ཐར་པ་དོན་དུ་གཉེར་བ་དག་རང་གི་བློ་ཤེས་བྱའི་གནས་ཀུན་ལ་ལེགས་པར་མ་སྦྱངས་ན། ཐོབ་བྱའི་བསྒྲུབ་བྱའི་ཐར་པ་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་རྫོགས་པའི་སངས་རྒྱས་ནི་ནམ་མཁའི་ལ་མཐའ་ལྟར་རིང་བར་འགྱུར་ལ། དོན་དེ་ལ་དགོངས་ནས་རྒྱལ་བ་སྲས་དང་བཅས་པ་རྣམས་ཀྱིས། ཐོས་པ་མ་རིག་མུན་སེལ་སྒྲོན་མ་སྟེ། ཞེས་སོགས་དང་། རིག་པའི་གནས་ལྔ་དག་ལ་བརྩོན་པར་མ་བྱས་ན། ཞེས་སོགས་གོང་དུ་དྲངས་པ་ལ་སོགས་པ་མཐའ་ཡས་པའི་སྒོ་ནས་ཤེས་བྱའི་རིག་པའི་གནས་ཀུན་སྦྱངས་པ་མཐར་ཕྱིན་པར་བྱ་དགོས་པ་ལེགས་པར་གསུངས་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།རང་བློ་ཤེས་བྱ་ཀུན་ལ་མ་སྦྱངས་ན།
།ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ནམ་མཁའི་མཐའ་ལྟར་རིང་།
།དེ་ལྟར་དགོངས་ནས་རྒྱལ་དང་དེ་སྲས་ཀྱིས།
།ཤེས་བྱའི་གནས་ཀུན་སྦྱོང་ཞེས་ལེགས་པར་གསུངས།

ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

གསུམ་པ། དེས་ན་ཤེས་བྱ་སྣང་བྱར་བསྟན་པ་ནི། སྐྱེས་བུ་གང་དག་མ་འོངས་པའི་དུས་ན་འགྲོ་བའི་སྒྲོན་མ་ལྷ་དང་མི་ཐམས་ཅད་ཀྱི་བླ་མ། སངས་རྒྱས་བཅོམ་ལྡན་འདས་སུ་བྱོན་ཞེས་དམ་པའི་གནས་ལ་བརྟེན་པ། རྒྱལ་བའི་སྲས་པོ་བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའ་དག་ཀྱང་། ཤེས་བྱའི་གནས་ལ་མཆོག་ཏུ་སྣང་བར་སྟེ། ཤེས་བྱའི་གནས་ལ་ལེགས་པར་མ་སྦྱངས་པར་སངས་རྒྱས་ཀྱི་གོ་འཕང་ཐོབ་མི་སྲིད་པས་སོ་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

། གང་དག་མ་འོངས་དུས་ན་འགྲོ་བ་ཡི།
། སྒྲོན་མ་ལྷ་མིའི་བླ་མར་བྱོན་ཞེས།
། བརྟེན་པ་དམ་པའི་གནས་ལ་ཁས་འཆེ་བའི།
། རྒྱལ་བའི་སྲས་དེ་མཆོག་ཏུ་ཤེས་བྱ་སྦྱངས།
ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

བཞི་པ། སྦྱངས་འབྲས་ངོ་མཚར་མཆོག་ཏུ་བསྟོད་པ་ནི། བོད་ཀན་པོ་རྣམས་ཀྱིས་ཡང་ཡང་དུ་དཔྱད་པ་བྱས་པའི་སྒྲུབ་ངག་དང་ལུང་འདྲེན་ལ་སོགས་པའི་དོན་དེ་རྟོགས་ཀྱང་དེ་ལ་ངོ་མཚར་ཆེར་མེད་ལ། གངས་ཅན་འདིར་སྟོན་ཆད་མཁས་པ་གཞན

ཀྱི་ཡིད་ཡུལ་ཙམ་དུ་འང་མ་ཤར་བའི་དོན་འདི་འདྲ་གང་གིས་ཤེས་ཞུ་དེ་ནི་མཁས་པ་བློ་གྲོས་ཁྱད་པར་ཅན་དང་ལྡན་པ་ངོ་མཚར་བའི་གནས་ཏེ། བསྟན་བཅོས་དང་གང་ཟག་གཉིས་ཀ་ངོ་མཚར་མཆོག་ཏུ་གྱུར་བའི་ཞེས་སྟོན་པ་ལ།

།སྔོན་ཆད་གཞན་གྱི་ཡིད་ལ་མ་ཤར་བ།
།འདི་འདྲ་གང་གིས་ཤེས་དེ་བློ་གྲོས་ལྡན།
།ཆེན་པོ་རྣམས་ཀྱིས་ཡང་ཡང་རྣམ་དཔྱད་པའི།
།དོན་དེ་རྟོགས་ཀྱང་དེ་ལ་ངོ་མཚར་མེད།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་ལྟར་ངོ་མཚར་བའི་བསྟན་བཅོས་གཞན་གྱི་དོན་ལ་དགོས་པར་མཛད་པ་རྒྱལ་སྲས་བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའ་རྣམས་ཀྱི་འཇུག་ཡུལ་རིག་པའི་གནས་ཀྱི་བྱེ་བྲག་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཕྱོགས་ཙམ་ཕྱེ་བ་ལས་བདག་གི་རྒྱུད་ལ་བསོད་ནམས་ཀྱི་ཚོགས་དཔག་ཏུ་མེད་པ་གྲུབ་པ་གང་ཡིན་པ་དེ་ལ་རྟེན་ནས་རྩོམ་པ་པོ་བདག་ཐབས་སྣ་ཚོགས་ཀྱི་སྒོ་ནས་འགྲོ་བ་ལ་ཕན་པར་མཛད་པ་ཆོས་ཀྱི་རྒྱལ་པོ་རྫོགས་པའི་སངས་རྒྱས་སུ་འགྱུར་བར་ཤོག་ཅེས་བསྔོ་བའི་ཚུལ་དེ་སྟོན་པ་ལ།

།དེ་ལྟར་གཞན་དོན་ལ་དགེས་རྒྱལ་བ་ཡི།

།སྲས་ཀྱི་འཇུག་ཡུལ་ཕྱོགས་ཙམ་ཕྱེ་བ་ལས།

།བསོད་ནམས་གྲུབ་པ་གང་ཡོད་དེ་ཡི་བདག།

།འགྲོ་ལ་ཕན་མཛད་ཆོས་ཀྱི་རྒྱལ་པོར་ཤོག།

ཅེས་པ་འདི་བྱུང་།

ལྟེ་བ། ཧོམ་པའི་གང་ཟག་གནས་བཅས་བསྟན་པ་ནི།

།རིག་པའི་གནས་ཀྱི་རྣམ་གྲངས་ལྟེ་ཡོད་པ་ལས་ཁྱེ་བྲག་གསལ་བར་བྱེད་པ་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་མདོ་ཙམ་བཤད་པ་ཞེས་ཁྱུ་བ། ཉེས་བྱའི་གནས་ཡོངས་སུ་གྲགས་པ། ཕལ་མོ་ཆེ་བློའི་ཡུལ་དུ་བྱུས་པའི་པཎྜི་ཏ་ལོ་གཞོན་ཡང་། བློ་གྲོས་རྒྱན་པ་ཤཱཀྱའི་དགེ་བསྙེན་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་གྱིས་རིག་པའི་འབྱུང་གནས་ནཱ་ལེན་དྲ་དང་མཚུངས་པའི་དཔལ་ས་སྐྱའི་དགོན་པར་སྦྱར་བའོ་ཞེས་པ་འདི་བྱུང་།

དེ་རྣམས་ཀྱིས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཀྱི་རྣམ་པར་བཤད་པ་བསྟན་ཟིན་ཏོ། འོ་ན་དེ་ལྟ་བུའི་རྣམ་བཤད་འདི་ས་སྐྱ་པ་ཤཱཀྱའི་དགེ་བསྙེན་ངག་དབང་ཀུན་དགའ་བསོད་ནམས་ཁྱོད་ཀྱིས་རང་བཟོར་བརྩམས་པ་མ་ཡིན་ནམ་ཞེ་ན་མ་ཡིན་ཏེ། ཁོ་བོ

ཅག་ལ་ཡོངས་འཛིན་དམ་པ་རྣམས་ཀྱི་ལུང་བསྟན་ཁྱད་པར་ཅན་ཡོད་པ་བཞིན། བོད་ཀྱི་དོ་རྗེ་གདན་དཔལ་ས་སྐྱའི་ཆོས་སྡེ་དཔལ་འཁོར་རྒྱ་མཚོ་ལྷ་བུའི་བཀའ་བབས་པ་ལ་བརྟེན། མདོ་རྒྱུད་དང་། རྒྱ་བོད་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་དྲི་མ་མེད་པའི་གསུང་རབ་གླེགས་བམ་གྱི་ཚོགས་བགྲང་བའི་ཡུལ་ལས་འདས་པ་ཞིག་ལག་ཏུ་བྱུང་བ་རྣམས་ལ་ཡང་ཡང་དུ་ལྟ་རྟོག་བགྱིས་སྐབས། ཆོས་རྗེ་ས་སྐྱ་པ་ཎྜི་ཏ་ཆེན་པོའི་གསུང་རབ་ཀྱི་སྐོར་དུ་མ་ཡོད་པའི་པུ་སྟི་རྙིང་མ་ཞིག་གི་ཁྲོད་ན། རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཆོས་རྗེ་ཉིད་ཞལ་བཞུགས་དུས་ཀྱི་སྐབས་ཀྱི་ཕྱག་དཔེ་ཡིན་ངེས་སྙམ་པའི། ཤོག་བུ་གསེར་མདངས་ཅན་ལ་ཡི་གེ་ལྷུགས་སྨྱུག་གིས་བྲིས་པ་ཞིག་འདུག་པ་ལ་ཞིབ་ཏུ་བལྟས་པའི། དོན་ཆེན་སོ་སོའི་མཚམས་རྣམ་བཤད་ཀྱིས་གསལ་བར་བྱས་ཤིང་། ཚིག་དོན་རྣམས་མཆན་བུའི་སྒོ་ནས་ཞིབ་ཏུ་བཤད་པ་ཞིག་འདུག་པས། འདི་ལྟ་བུའི་དཔེ་ངོ་མཚར་ཅན་ངེད་རང་གི་ལག་ཏུ་ཚང་བ་ཡང་། ཆོས་རྗེ་ཉིད་ཀྱི་ཕྱག་རྗེས་ཡིན་ངེས་པ་དང་། རྣམ་བཤད་འདི་ཡང་རྩོམ་པའི་སྤོབས་པ་སྐྱེས་ཏེ། རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་རྙིང་མ་ངོ་མཚར་ཅན་དེ་ཉིད་ཀྱི་ནང་གི་དོན་ཆེན་སོ་སོར་བཤད་ཀྱི་མཚམས

བཅད་འདུག་པ་རྣམས་ཀྱི་དོན་ས་བཅད་དུ་བཀྲིས་ཤིང་། གཞུང་གི་ཚིག་དོན་རྣམས་མཚན་བྱ་གཞིར་བཞག་སྟེ་བཀོད་ལ། གཞན་ཡང་ལེགས་བཤད་ཀྱི་ཆ་དུམ་ཀུང་མཛེས་པར་བྱས་ཏེ་བརྒྱམས་པ་ཡིན་པས་ན། རྣམ་བཤད་འདི་ལ་ཁོ་བོས་རང་བཟོར་དོགས་པའི་ཡོག་རྟོག་ནམ་ཡང་བྱ་དགོས་པ་མ་ཡིན་ནོ། དེས་ན་ཁོ་བོ་ཅག་གི་སྐྱེས་ཐོབ་དང་སྦྱངས་པ་ལས་བྱུང་བའི་བློ་གྲོས་ཀྱི་མིག་རབ་ཏུ་གསལ་བ་དེའི་ཕྱིར། རྗེ་བཙུན་འཇམ་པའི་དབྱངས་དང་གཉིས་སུ་མ་མཆིས་པའི་གསུང་རབ་མཆོག་གི་དགོངས་དོན་རྣམས་ཆ་ཙམ་རྟོགས་ནས་བཤད་པ་འདི་ལ། མང་དུ་ཐོས་པའི་ནོར་དང་ལྡན་ཞིང་། བློ་གཟུ་བོར་གནས་ལ་རྣམ་དཔྱོད་ཀྱི་བློ་གྲོས་མཆོག་དང་ལྡན་པ་རྣམས་དགྱེས་པར་འགྱུར་བ་ཆོས་ཉིད་ཡིན་མོད། དེ་ལས་གཞན་པའི་བློ་དམན་པ་དག་གིས་ཀུང་གསུང་རབ་ཟབ་མོའི་དོན་རྣམས་རང་ཉིད་ཀྱིས་མ་རྟོགས་པ་རྒྱུ་མཚན་དུ་བྱས་ནས་གཞན་ལ་དམོད་པར་བྱ་བ་ཉིད་རིགས་པ་མ་ཡིན་ཏེ། བདག་ཉིད་ཆེན་པོ་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏས། སྡེབས་སྦྱོར་གྱི་བསྟན་བཅོས་མེ་ཏོག་གི་ཆུན་པོ་ལས། །གངས་རིའི་ཁྲོད་ཀྱི་བློ་གསལ་ཀུན་འདུས་ཀྱང་། །རིག་པའི་

གནས་འདི་ཀུན་ལ་གྲོལ་མི་ལྕོགས། །མཁའ་ལ་རྒྱུ་སྐར་ཆེ་
བའི་འོད་འདུས་ཀྱང་། །ཆུ་ཟེར་བྱེད་པའི་འཕྲིན་ལས་ཁྱབ་
པ་དཀའ། །བདག་ཀྱང་ལས་ཀྱི་འདུ་འཕྲོད་མི་བཟང་བས།
།སྙིགས་མའི་དུས་སུ་གངས་རིའི་ཁྲོད་འདིར་སྐྱེས། །འོན་ཀྱང་
སྔ་མའི་བག་ཆགས་གོམས་པ་ཡིས། །ཤེས་བྱ་ཡལ་ཆེར་
འབད་པ་ཆུང་ངུས་ཤེས། །དེ་ལྟ་མོད་ཀྱི་སྦྲུལ་གདུག་གནས་
པའི་སར། །སྒྲོན་མེ་གསལ་ཡང་འོད་ཟེར་མི་འབྱུང་ལྟར།
།བྲིན་པོ་ལོ་རྒྱུ་ཆུང་ཟད་ཤེས་*རྣམས་ཀྱི། །དབུས་སུ་བདག་གི་
བློ་གྲོས་གང་ལ་གསལ། །མཁས་པ་ལ་ལ་མཚོ་བཞིན་དང་
གཤིས་གང་། །ལ་ལ་འབྲུ་མར་བཞིན་དུ་བཙེར་ལས་བྱུང་།
།ལ་ལ་ཡོངས་པའི་ནོར་བཞིན་འབད་པས་བསྒྲུབ། །ལ་
ལ་རྒྱལ་པོའི་བུ་བཞིན་ལྷན་ཀྱིས་གྲུབ། །དེ་ལྟར་བློ་གྲོས་
གསལ་དང་མི་གསལ་དང་། །མཁས་དང་མི་མཁས་རྣམ་
དབྱེ་རྗེ་དཔག་ལས། །བློ་ཆེན་གཞན་གྱི་བློ་ཡི་བང་མཛོད་ལ།
།བློ་ཆུང་རྣམས་ཀྱིས་ཐེ་ཚོམ་མ་བྱེད་ཅིག། ཅེས་གསུངས་
པ་འདི་དག་གི་དོན་ལ་ཞིབ་ཏུ་དཔྱད་དེ་ལྷང་དོར་རྩོལ་བཞིན་
དུ་བྱ་བ་ནི་ཤིན་ཏུ་རིགས་པའི་གནས་ཡིན་པའི་ཕྱིར་རོ། །

།འདིར་སྨྲས་པ། ས་གསུམ་སྣང་བྱེད་མཁྱེན་རབ་འོད་ཟེར་གྱིས། །སྨྲ་སེངས་བུ་ལྟར་གཞན་སྡེ་ཀུན་འཇོམས་པའི། །མ་རིག་ལ་འཁོན་འོད་གསལ་ལྷ་ཡི་རིགས། །ངེས་དོན་འཇམ་དབྱངས་བརྒྱུད་པར་བཅས་ལ་འདུད། །རིག་གནས་ཀུན་མཁྱེན་མཁྱེན་བཟང་པཎྜི་ཏ། །སྐྱོན་མེད་ཁྲིམས་གནས་གནས་བརྟན་བཙུན་པའི་མཆོག། །*འཆད་རྩོད་རྩོམ་མཁས་མཁས་མང་གཙུག་གི་རྒྱན། །གང་གི་ལེགས་གསུང་གསུང་རབ་དྲི་མེད་ཀྱི། །རྣམ་བཤད་འདི་ནི་དཔལ་ལྡན་ས་སྐྱ་པ། །ཤཱཀྱའི་དགེ་བསྙེན་སྔགས་འཆང་རྡོ་རྗེ་འཛིན། །ངག་དབང་ཀུན་བསོད་གྲགས་པ་རྒྱལ་མཚན་དཔལ། །བཟང་པོའི་མིང་ཅན་གང་དེས་ལེགས་པར་སྦྱར། །ཀུན་མཁྱེན་གཉིས་པ་ས་སྐྱ་པཎ་ཆེན་གྱི། །གསུང་རབ་ངོ་མཚར་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་འདི། །མགོན་པོ་དེ་ཉིད་སློབ་མའི་ཚོགས་དང་བཅས། །ཞིང་འདིར་བཞུགས་དུས་འགྲོ་ལ་རབ་*གྲགས་མོད། །དེ་དག་འདས་རྗེས་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཀྱང་། །ལྷན་ཅིག་མི་མངོན་དབྱིངས་སུ་བཞུགས་པ་ལྟར། །བསྟན་བཅོས་འདི་ཡི་མཚན་ཙམ་འཛིན་པ་ཡང་། །རེ་རེ་ཙམ་ལས་གཞུང་དོན་རྟོགས་པ་སུ། །དེ་ཕྱིར་འཇམ་

དབྱངས་བླ་མའི་ཐུགས་རྗེ་དང་། །སྐལ་བཟང་ཁོ་བོའི་ཟབ་ཡངས་བློ་གྲོས་ལས། །ལེགས་པར་བྱུང་བའི་སྟོན་མེད་ལེགས་བཤད་འདི། །དེང་དུས་དཔྱོད་ལྡན་ཡོད་ན་བླང་བར་རིགས། །ཚིག་འཕྲེང་བསྒྲར་ལ་བརྒྱུས་པའི་རྟོགས་ཀེ་པས། །རང་གིས་མ་རྟོགས་གཞན་ལ་མི་འདྲི་བར། །གོང་མའི་གསུང་ལ་དོགས་སློང་ལྟར་བྱས་ནས། །སྐྱོན་བརྗོད་བྱེད་པའི་ཚུལ་དང་འདི་མི་འདྲ། །ཕྱོགས་འཛིན་དུག་རྒྱས་ཤེས་རྒྱུད་བསླད་པ་དང་། །ན་ཚོད་ཀན་པས་བཟང་པོར་ཐོམ་པ་དང་། །ཕྱོགས་རེ་ཤེས་པས་ཀུན་ལ་ཁྱེད་གསོད་སོགས། །སྐལ་ངན་བླུན་པོ་རྣམས་ལ་འདི་མི་མཁོ། །འཁྲུལ་ཟད་ས་སྐྱའི་རྗེ་བཙུན་ཕྱག་ལེན་མཆོག །རིག་པའི་གནས་ཆེན་ལྔ་ལས་བཟོ་རིག་གི། །ནང་ཚན་དབྱངས་རོལ་རྣམ་གཞག་ཚུལ་བཞིན་དུ། །ཞེས་འདོད་སྐལ་བཟང་རྣམས་ཀྱིས་འདི་ཡོངས་ཤིག །
།འོ་སྐོལ་སྟོན་པ་ཐུབ་པའི་དབང་པོ་དེ། །ལྷར་བཅས་སྐྱེ་དགུའི་གཙུག་ན་མཛེས་པ་ལྟར། །རྡོ་རྗེ་འཆང་དངོས་ས་སྐྱའི་རྗེ་བཙུན་རྣམས། །སྔོན་དུས་གངས་ཅན་འགྲོ་བའི་སྐྱབས་གཅིག་པུ། །དེ་ལྟའི་རྗེས་ཞུགས་བསྟན་འཛིན་དུ་མ་ཡིས། །རིམ་པར་བརྒྱུད་པའི་ཆོས་སྒྲ་ཆེན་པོ་རྣམས། །དེང་དུས་སྟོབས་ལྡན་འགའ

ཡི་*གོ་སྒྲུ་ཡིས། །གསར་བྱུང་གྲུབ་མཐའི་རྒྱན་ལ་སྦྱར་དུ་དོགས། །ཞེ་སྡང་ཁོ་བོ་སྐྱེས་སྦྱངས་བློ་གསལ་ཞིང་། །རྡོ་རྗེ་འཆང་དངོས་བླ་མས་རྗེས་བཟུང་བས། །ས་སྐྱ་བ་ཡི་ཆོས་སྲིད་དཔལ་འབྱོར་རྣམས། །དབྱར་མཚོ་བཞིན་དུ་འཕེལ་འདི་ཨེ་མ་མཚར། །དེ་ལྟ་ན་ཡང་སྟོབས་ལྡན་གླང་པོ་ཡི། །ཁུར་ཆེན་བཙུའི་ཕྲག་པར་ལྷུང་བ་ལྟར། །གོང་མའི་རྣམ་ཐར་མཛད་འཕྲིན་བསྐྱང་དཀའ་བས། །ཉམས་ཆུང་བདག་ལ་ལྕི་བའི་ཁུར་དུ་གྱུར། །ཞེ་སྡང་དམ་པ་གོང་མའི་བསྟན་པའི་རྒྱན། །བསྐལ་པར་གནས་ཕྱིར་ངལ་བ་ལྷུར་བླངས་ཏེ། །བསྟན་པ་སྤེལ་བའི་འདུན་པ་མི་དམན་ཙམ། །ཚུལ་འདི་བསམ་གྱིན་ཁོ་བོ་སྐལ་བ་བཟང་། །དེས་ན་བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་འཁོར་བཅས་རྣམས་དུས་འདི་ནས་བཟུང་བྱང་ཆུབ་མ་ཐོབ་བར། །སྔར་བཞིན་ཡིད་ལ་རེ་བའི་བསམ་དོན་རྣམས། །འབད་མེད་འགྲུབ་པར་བླ་མས་བྱིན་གྱིས་རློབས། །འདི་སྐད་དགེ་བས་གནས་ལྔ་རིག་པ་ཆོས་ཀྱི་རྗེ། །ས་སྐྱ་པཎ་ཆེན་དགོངས་པ་ཆོས་དབྱིངས་རབ་རྫོགས་ཞིང་། །ལེགས་བཤད་འདི་ནི་བློ་གསལ་རྣམས་ཀྱིས་གུས་བླངས་ཏེ། །བསྟན་བཅོས་འདི་ཡི་འཕྲིན་ལས་ནམ་མཁའ་མཉམ་པར་ཤོག །འཇིག་རྟེན་

ཀུན་དུ་ཀུན་ནས་བཀྲ་ཤིས་མི་ཟད་པས། །ཕྱོགས་རྣམས་ཀུན་དུ་ཀུན་ནས་དགེ་ལེགས་ཤིས་པའི་དཔལ། །དུས་རྣམས་ཀུན་དུ་ཀུན་ནས་རྒྱུན་ཆད་མི་མངའ་བའི། །གནས་སྐབས་ཀུན་དུ་ཀུན་ནས་དགེ་བའི་བཀྲ་ཤིས་ཤོག། ཅེས་རིག་པའི་གནས་ལྔ་ལས་བཟོ་རིག་པའི་བྱེ་བྲག་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ཀྱི་རྣམ་པར་བཤད་པ་འཇམ་དབྱངས་བླ་མ་དགྱེས་པའི་སྙན་པའི་སྒྲ་དབྱངས་བློ་གསལ་ཡིད་འཕྲོག་འཕྲིན་ལས་ཡོངས་ཁྱབ་ཅེས་བྱ་བ་འདི་ནི། འཇམ་མགོན་སྐྱབ་པའི་དཔའ་བོ་པདྨའི་རྣམ་སྤྲུལ་བསོད་ནམས་དབང་པོ་དང་། བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའ་ཞི་བ་འཚོའི་རྣམ་པར་སྤྲུལ་བ་རྒྱལ་སྲས་སྦས་པའི་རྣལ་འབྱོར་སྔགས་འཆང་གྲགས་པ་བློ་གྲོས། །དཀྱིལ་འཁོར་རྒྱ་མཚོའི་ཁྱབ་བདག་དྲུག་པ་རྡོ་རྗེ་སེམས་དཔའ་ཉིད་གཞན་དོར་དུར་སྨྲིག་གི་བླ་གོས་འཆང་བ་རྒྱལ་པ་མུས་པ་ཆེན་པོ་རྡོ་རྗེ་འཆང་སངས་རྒྱས་རྒྱལ་མཚན། སྔོན་གྱི་སྐྱེས་བུ་ཆེན་པོ་ཚུལ་ཁྲིམས་འབར་གྱི་སྐུའི་སྤྲུལ་པ་སྤྱན་སྔ་རིན་པོ་ཆེ་ཀུན་དགའི་མཚན་ཅན་ལ་སོགས་ཏེ། ཡོངས་འཛིན་ཆོས་བཞིན་དུ་སྤྱོད་པ་དུ་མའི་ཞབས་ཏུལ་སྤྱི་བོས་ལེན་པ་དཔལ་ས་སྐྱ་པ་ཤཱཀྱའི་དགེ་བསྙེན་ཐེག་པ་མཆོག་གི་རྣལ་

འཁོར་པ་སྡིགས་འཆང་ངག་དབང་ཀུན་དགའ་བསོད་ནམས་གྲགས་པ་རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོས་བདག་ཉིད་ཆེན་པོ་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏ་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོའི་གསུང་རབ་དྲི་མ་མེད་པ་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ངོ་མཚར་ཅན་མཆན་བུ་དང་བཅས་པ་དང་། སྟག་ཚང་ལོ་ཙཱ་བ་ཤེས་རབ་རིན་ཆེན་རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོས་མཛད་པའི་རིག་གནས་ཀུན་ཤེས་དང་། དེའི་འགྲེལ་བ་ཀུང་གསལ་ཀུན་དགའ། སློབ་དཔོན་ཙནྡྲ་གོ་མིས་མཛད་པའི་དབྱངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་ཡོ་གསལ་མགུལ་རྒྱན་དང་། ཡང་དེས་མཛད་པའི་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས། འཇམ་དབྱངས་དབང་པོའི་མཚན་ཅན་གྱིས་མཛད་པའི་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་སོགས་ལུགས་འདི་ལ་མཐོ་བའི་གོང་མའི་གསུང་རབ་ཚད་ལྡན་མང་པོ་ལ་ལུན་རིང་མོ་ནས་འཕྲིས་པར་བྱས་ཏེ། རང་རེ་དཔལ་ལྡན་ས་སྐྱ་པའི་ཡབ་ཆོས་ལྟུད་མེད་རྡོ་རྗེ་ཕུར་པའི་ཆོ་ག་དང་། རྡོ་རྗེའི་ཆོས་སྐྱོང་ཁྱད་པར་ཅན་རྣམས་ཀྱི་བསྐང་བ་དང་བསྟོད་པའི་ཚིགས་རྣམས་ན། དབྱངས་རོལ་གྱི་ཕྱག་ལེན་དྲི་མ་མེད་པ་རྒྱས་ཤིན་ཏུ་ཆེ་བ་དང་བཅས་ད་ལྟའི་བར་དུ་དར་རྒྱས་སུ་བཞུགས་པ་རྣམས

ལ། སྤྱིར་དབྱིངས་ཡིག་དང་རོལ་ཡིག་རྙིང་པ། ཆོས་རྗེ་ཤེས་རབ་སྣང་དང་། སྡོམ་བརྩོན་མ་ཏི་ཅི་ཏ་སོགས་ཀྱིས་མཛད་པ་སོགས་མང་དུ་སྣང་ཡང་། དེང་སང་གི་དུས་སུ་ཉེ་བར་མཁོ་བའི་གསུང་རབ་ལའང་། ས་ལོ་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པས་མཛད་པའི་ཕུར་བའི་དབྱིངས་ཡིག་ཀུན་གསལ་སྒྲ་དབྱིངས་དང་། སྔགས་འཆང་ཆོས་ཀྱི་རྒྱལ་པོ་ངག་དབང་ཀུན་དགའ་རིན་ཆེན་གྱིས་མཛད་པའི་རྡོ་རྗེ་ཕུར་པའི་ཇ་ཆེན་དབབ་ཀྱི་བརྡ་སྤྲོད་མཐོང་བ་རང་གྲོལ་སོགས་དང་། གཞན་ཡང་དེས་མཛད་པའི་ཆོས་སྐྱོང་སྐོར་གྱི་དབྱིངས་རོལ་གྱི་ཐོ་ཡིག་སོགས་ངོ་མཚར་ཅན་དུ་མ་དང་། ཡང་སྔགས་འཆང་ཐམ་དེ་ཉིད་ཀྱི་གསུང་རྒྱུན་ཇི་ལྟ་བ་བཞིན་གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག་བསོད་ནམས་དབང་པོ་དང་། རྒྱལ་སྲས་སྦས་བའི་རྣལ་འབྱོར་སྔགས་འཆང་གྲགས་པའི་མཚན་ཅན་ཏེ། རིགས་ལྡན་འཇམ་པའི་དབྱིངས་སྐུ་མཆེད་རྣམ་པ་གཉིས་ཀྱི་ཞལ་དཀྱིས་ཐོག་ནས་གསུང་རྩོམ་མཛད་པའི་རྡོ་རྗེ་ཕུར་པའི་དབྱིངས་ཡིག་ཚངས་པའི་དབྱིངས་ཀྱི་ང་རོ་ཞེས་བྱ་བ་དང་། ཆོས་སྐྱོང་སྐོར་གྱི་དབྱིངས་ཡིག་ཚངས་པའི་དབྱིངས་ཀྱི་ཇ་ཆེན་གཉིས། གཞན་ཡང་འཇམ་དབང་པོའི་མཚན་ཅན་གྱིས་མཛད་པའི་ཤུ་རུ་དག་པོ་དང་། རྡོ་རྗེ་ཕུར་པའི་སྟོད་ལས་སྨད་ལས། ཆོས་སྐྱོང་

རྣམས་ཀྱི་བསྐང་བ་བསྟོད་པ། གཏོར་བཟློག་དྲུག་རྩ་པ་དང་བཅས་པའི་དབྱངས་རོལ་གྱི་རྣམ་གཞག་རྣམས་སྟོན་པའི་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་གཅིག་ཤེས་ཀུན་གྲོལ་ཅེས་བྱ་བ་དང་། ཡང་སྔགས་འཆང་གྲགས་པ་བློ་གྲོས་ཀྱིས་མཛད་པའི་གུ་རུ་དྲག་པོ་དང་། རྡོ་རྗེ་ཕུར་བའི་གཏོར་བཟློག། མགོན་པོའི་གཏོར་བཟློག་དྲུག་རྩ་པ་རྣམས་ཀྱི་ཕྱག་ལེན་ཕྲ་མོ་ཀུན་ཆད་ཀྱང་ཞིབ་པར་སྟོན་པར་མཛད་པའི་དབྱངས་རོལ་གྱི་ཡི་གེ་ཁྱད་པར་ཅན་རྣམས་ལ་སོགས་ཏེ། མདོར་ན་ས་ལོ་ཆེན་པོ་དང་མཚུངས་མེད་སྔགས་འཆང་ཡབ་སྲས་རྣམ་པ་གསུམ་གྱི་གསུང་རབ་དྲི་མ་མེད་པ་དེ་དག་གི་ཞབས་ཏོག་ཏུ་འགྲོ་བའི་དབྱངས་རོལ་གྱི་རྣམ་བཤད་ངོ་མཚར་ཅན་ཞིག་བྱུང་ན་ཅི་མ་རུང་སྙམ་པ་དང་། གཞན་ཡང་རིགས་དང་ཆོས་ཀྱི་བུ་ལ་སོགས་ཏེ་རང་དང་སྐལ་པ་མཉམ་པའི་སློབ་མའི་ཚོགས་རྣམས་ལ་ཕན་པའི་བསམ་པ་རྣམ་པར་དག་པས་ཀྱང་ཀུན་ནས་བླངས་ཤིང་། ལྷག་པར་ཁོ་བོ་ཅག་རྣམས་ལ་རྗེ་བཙུན་ས་སྐྱ་པའི་ཕྱག་ལེན་དྲི་མ་མེད་པའི་དབྱངས་རོལ་གྱི་རྣམ་གཞག་འདི་རྣམས་ད་ལྟའི་བར་དུ་ཡང་ཤིན་ཏུ་དར་བར་འདུག་མོད་ཀྱང་། དེ་དག་གི་*ཁྱུངས་ངམ་རྒྱབ་རྟེན་དུ་འགྱུར་པའི་ཆོས་རྗེ་ས་སྐྱ་པཎྜི་ཏ་ཆེན་པོའི་རོལ་མོའི་བསྟན་བཅོས་ངོ་མཚར་ཅན་འདི་ལྟ་བུ་

ལེ། རང་རེ་ས་སྐྱ་པའི་རྗེས་འཇུག་རྣམས་མཐོང་རྒྱུ་དང་རྟོགས་བརྗོད་གཉིས་ཀ་རྒྱུང་བ་ལ་བརྟེན། ཇི་སྙམ་དུ་ཡང་མི་སེམས་པར། ཆོས་རྗེའི་གསུང་རབ་ཁྱད་པར་ཅན་འདི་ཉིད་བཏང་སྙོམས་སུ་བཞུགས་པ་བློས་མ་བཟོད་དེ། །རྒྱ་གར་ལུགས་ལ་རཀྟཱ་ཀྵི་ཞེས་པ། མིག་དམར་ཅེས་གྲགས་ཤིང་། རྒྱ་ནག་ལུགས་ལ་ཤིང་ཕོ་ཁྱི་བའི་ལོ་ནག་པ་ཟླ་བའི་དམར་ཆ་རྫོགས་པ་གསུམ་པའི་ཚེས་ལ་བོད་ཀྱི་རྡོ་རྗེ་གདན་དཔལ་ས་སྐྱའི་གཙུག་ལག་ཁང་ཆེན་པོ་གཞི་ཐོག་བླ་བྲང་དུ་སྤྱར་པའི་ཡི་གེ་པ་ནི་ཞབ་སྟོད་པ་བཀྲ་ཤིས་དོན་གྲུབ་ཀྱིས་བགྱིས་སོ། །འདི་ལ་ཉེས་པའི་ཚོགས་མཆིས་ན། ཆོས་ཀྱི་རྗེ་ས་སྐྱ་པ་ཎྜི་ཏ་ཆེན་པོས་བཟོད་པར་མཛད་ནས། བསྟན་པ་དང་སེམས་ཅན་ལ་ཕན་བདེ་བསམ་གྱིས་མི་ཁྱབ་པ་འབྱུང་བར་བྱིན་གྱིས་བརླབ་ཏུ་གསོལ། འདི་བགྱིས་དགེ་བས་བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཀྱི་འདི་ཕྱིའི་དོན་ཐམས་ཅད་ཡིད་བཞིན་དུ་འགྲུབ་པར་གྱུར་ཅིག། ཤུ་བྷཾ་མསྟུ་སརྦ་ཛ་ག་ཏཾ།། ||

Textual emendations to the text of Kunga Sonam's commentary to the Rol-mo'i bsTan-bcos. References correspond to the secondary pagination of the Tibetan text.

Page/line		Block-print reads
2/7	ཆོས་རྒྱལ་	ཆོག་རྒྱལ་
5/3	གྲགས་པ་	སྒྲ་པ་
8/8	སྒྱུར་བས་	སྒྱུར་བ་
8/18	ཀྱིས་	ཀྱི་
9/10, 9/13	བླ་	སླ་
10/9	དེས་ན་	དེ་ན་
11/14	བརྟས་	བརྟེས་
17/16	ངན་པའི་ཞན	ངན་པའི་ཞལ་
17/17	དྲན་	བྲན་
17/18	ལད་མོའི་དབྱངས་	ལད་ལོའི་དབྱངས་
18/4	བླ་རྡོལ་	བསླབས་རྡོལ་
18/5	མི་ཟབ་	མི་ཟོབ་

Page/line		Block-print reads
18/6	ཚོལ་སྨྲི་	ཚོལ་བྲིལ་
18/13	ཀྲུལ་	བཀྲུལ་
24/1-2	ཐོག་མཐའ	ཐོག་མ་ Although this reading would make some sense ཐོག་མཐའ is fully justified by SP verses (q.v.)
25/8	བཤད་མ་ཐག་པའི	བཤད་མ་ཐག་པས་
26/11	དེ་ཉིད་ལས་	དེ་ཉིད་ལ་
27/10	འདྲེན་པ་	དྲངས་པ་
28/1	བླང	བླངས་
29/2	དབྱངས་ཀྱིས་བསྒྱུར་བ་	དབྱངས་ཀྱིས་ལྡེངས་བ་
32/11	དབྱངས་ཆེར་བའི་དུས་	དབྱངས་མཆེར་བའི་དུས་
33/14	གང་དུ་དགུག་	གང་དུ་དྲངས་
37/13	གསང་སྔགས་	ས་སྔགས་
40/9	ཀློང་དུ་འགྱུར་བ་	ལྡོང་དུ་འབྱུར་བ་
48/15	རྩེད་པ་ཡི་	རྩེད་པ་ཡིས་
50/5	ཡིད་ལས་གཞན་པ་ཡི་	ཡིད་ལ་གཞན་པ་ཡིས་
52/5	བསླབ་པའི	ཀླབས་པའི

Page/line		Block-print reads
54/12	གྲུབ་པ་ཡི་	གྲུབ་པ་ཡིས་
55/2	མཁས་པས་	མཁས་པའི་
57/5, 57/13	འདོན་	དོན་
62/1	རྟོགས་བརྗོད་	རྟོགས་དཔྱོད་
62/10	སྡིགས་པའི་རྒྱལ	ཞིག་པའི་རྒྱལ་
64/2	རབ་ལྡུ་ཞོག་	as the block-print indicates has been retained. However རབ་འབྱམས་ལྡུ་ཞོག would fit the context better.
66/16	བློ་ཆུང་	མགོ་ཆུང་
73/6	དགེ་བའི་	དགའ་བའི་
74/17, 75/5	འཚབས་	འཚམས་
77/1	ཡིད་ཡངས་པ་	ཡིད་སྤང་པ་
80/2	རངས་	རེངས་
83/6	ཞེ་ན་	ཞེས་ནི་
84/10	ཨ་ནཾ་ག་གྲི་ཏའི་སྒྲ	ཨ་ན་ཀ་གྲུ་ཏ་ཡི་སྒྲ་
85/5	འགྱུར་	མགྱུར་
85/10	ཚལ་ན་གདམ་རྒྱུད་ཀྱི་	ཚོལ་ནས་གདམ་རྒྱུད་ཀྱིས་

Page/line		Block-print reads
88/14	འབྱུང་བའི་སེམས་	འབྱུང་བས་སེམས་
89/17,90/4	འཕྲུལ་རྩལ་	འཕྲུལ་བཙལ་
90/5	རྩོལ	བཙལ་
93/17,94/5	འཕྲུལ་ཆགས་	འཁྲུལ་ཆགས་
94/7	འགྱེད་	དགྱེད་
94/13	དབྱུག་	གསུགས་
94/15	འཕྲུལ་ཆགས་	འཁྲུལ་ཆགས་
95/9	ཡངས་དོག་རང་རང་རྒྱ་ཁྲུ་ལས་	ཡངས་དོག་རང་རང་རྒྱ་འཁྲུ་ལས་
96/4	གཉིས་	ཉིས་
96/8	ལྷན་ཅིག་	ལྷར་གཅིག་
96/13	ཕྱེ་	ཆེ་
98/8	དགྱེས་	དགེས་
101/3	འགྱིངས་	དགྱིངས་
103/2	བསྐུས་	བཀུས་
106/6	མཐེད	ཐད

SCHOOL ★ LONDON

Page/line		Block-print reads
106/13	ས་བཙོད་	ས་དཔྱད་
107/8	ཀྱིས་	ཀྱི་
116/8	རྣམས་ཀྱི་	རྣམས་ཀྱིས་
117/6	འཆད་	མཆད་
117/14	གྲགས་	གྲོགས་
118/1	ཁོ་བོའི་	ཁོ་བོས་
118/7	བསླད་	གསླད་
119/1	གཡོ་སྒྱུ་ཡིས་	གཡོ་སྒྱུ་ཡི་
123/16	ཁྲུངས་	ཁྲུང་

Text of a short Ceremony of Atonement (*bskang-gso*) dedicated to the Protector of the Tent, together with its corresponding chant score (*dbyangs-yig*).

Additional Material for 'Sakya Paṇḍita's "Treatise on Music" and its relevance to present-day Tibetan liturgy'.
Ph. D. Thesis submitted to the School of Oriental and African Studies, University of London by Ricardo O. Canzio

༄༅། །རྗེ་བཙུན་ནས་སྲུ་པའི་བཀའ་སྲུང་རྣམས་ལ་མཆོད་གཏོར་དང་བསྐང་བ་བསྟོད་པ་རྒྱས་པར་བྱ་བའི་རིམ་པ་བདག་བསྐྱེད་ཚེ་ཆུང་བཅས་
ནག་འགྲོས་བཀླག་ཆོག་དམ་ཅན་དགྱེས་པའི་མཆོད་སྤྲིན་འདོད་དགུའི་དཔག་བསམ་བཟང་ཤིང་ནོར་བུའི་དགའ་བ་འཁྱིལ་བ་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ༎

1

I

༄༅། །བསྐང་རྫས་བྱིན་
རླབས་ནི། ཨོཾ་བཛྲ་ཨ་མྲྀ་ཏ་ཀུཎྜ་ལི་ཧ་ན་ཧ་ན་ཧཱུྃ་ཧཱུྃ་ཧཱུྃ་ཕཊ་སྭཱ་ཧཱ། ཨོཾ་སྭ་བྷཱ་ཝ་ཤུདྡྷཿ སརྦ་དྷརྨཱཿ སྭ་བྷཱ་ཝ་ཤུདྡྷོ྅ཧཾ། སྟོང་པའི་ངང་
ལས་གནས་ཁང་དྲུག་པོའི་གཞི་ཡས་ཁང་མི་མཐག་སྣ་མ་པའི་བརྩེགས་པ་དང་། རྒྱ་མའི་དྲ་ཕྲེང་འཕྲེང་བ། བས་རླུག་པའི་སྤྲིན་ཚན་
ཏྲེ་དང་དུ་ཞིང་ཆེན་གྱི་ཐྲ་བྲེ་དང་། མི་རོ་རི་རྒྱལ་མཚན་འཕྱར་བ། མཚན་ཉིད་ཐམས་ཅད་ཡོངས་སུ་རྫོགས་པའི་ནང་དུ། ཨཱ་ལས་
བྱུང་བའི་ཐོད་པ་དཀར་པོ་ཡངས་ཤིང་རྒྱ་ཆེ་བར་ཕྱི་ནང་གསང་གསུམ་གྱི་དགྲ་བགེགས་བཀུག་ནས་བསྒྲལ་བའི་ཤ་ཁྲག་རུས་
གསུམ་གྱི་གཏོར་མ་རི་དང་རྒྱ་མཚོར་མཉམ་པ། ཁྲག་གི་མཆོད་ཡོན། དབང་པོ་ལྔའི་མེ་ཏོག །ཚིལ་ཆེན་གྱི་བདུག་སྤོས། ཞུན་

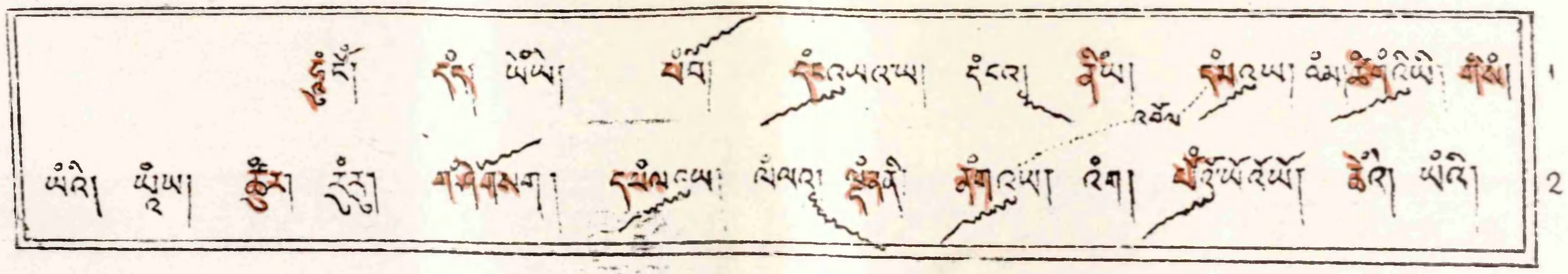
II

ཆེན་གྱི་མར་མེ། མཁྲིས་པའི་དྲི་ཆབ། ཤ་རུས་ཀྱི་ཞལ་ཟས། རྐང་གླིང་ཐོད་རྔ་སོགས་རོལ་མོའི་སྒྲ་སྒྲོག །གཞན་ཡང་རྒྱུ་མཁྲིང་
ཀླག་རོ་རེ་ལས་བྱུང་བའི་དྲུ་ནག །རྟ་ནག །གཡག་ནག །ལུག་ནག །ཁྱི་ནག །མི་ནག །རྒྱ་འུ་ནག་མོ། བོང་བུ་ཁ་དམར། ཁྱིམ་
བྱ་ནག་མོ་རྣམས་དབང་པོ་རྫོགས་ཤིང་རྒྱན་གྱིས་བརྒྱན་པ། ཕྱུག་པ་ཞིག་གི་ཁྱིམ་གླང་རང་ལ་སོགས་པ་ཕྱི་ནང་གི་དམ་རྫས་རྣམས་
དངོས་སུ་འབྱོར་པ་དང་ཡིད་ཀྱིས་སྤྲུལ་པ། རྡོ་རྗེ་ནག་པོ་ཆེན་པོ་ལྷ་ཚོགས་དང་བཅས་པ་ལ་སོགས་པ་དམ་ཅན་རྒྱ་མཚོ་མཉེས་པར་བྱེད་པའི་
མཆོད་པའི་སྤྲིན་ཕུང་ནམ་མཁའི་ཁམས་ཐམས་ཅད་ཁྱབ་པར་གྱུར་ཅིག །ཨོཾ་སརྦ་བིད་པཱུ་ར་པཱུ་ར། སུ་ར་སུ་ར། ཨཱ་ཝརྟ་ཡ། ཨཱ་
ཝརྟ་ཡ་ཧོཿ བཛྲ་སྥ་ར་ཎ་ཁཾ་སྭཱ་ཧཱ། རོལ་ཆ་རྣམས་དགོས་ཞིང་བསྐུར་ཆེན་ཤུ་དུད་བཏང་། གཡས་པ་དར་ནག་པོས་གཡབ་ཅིང་གདུང་བའི་དབྱངས་ཀྱིས་འདི་ལྟར་བརྗོད་དོ།།

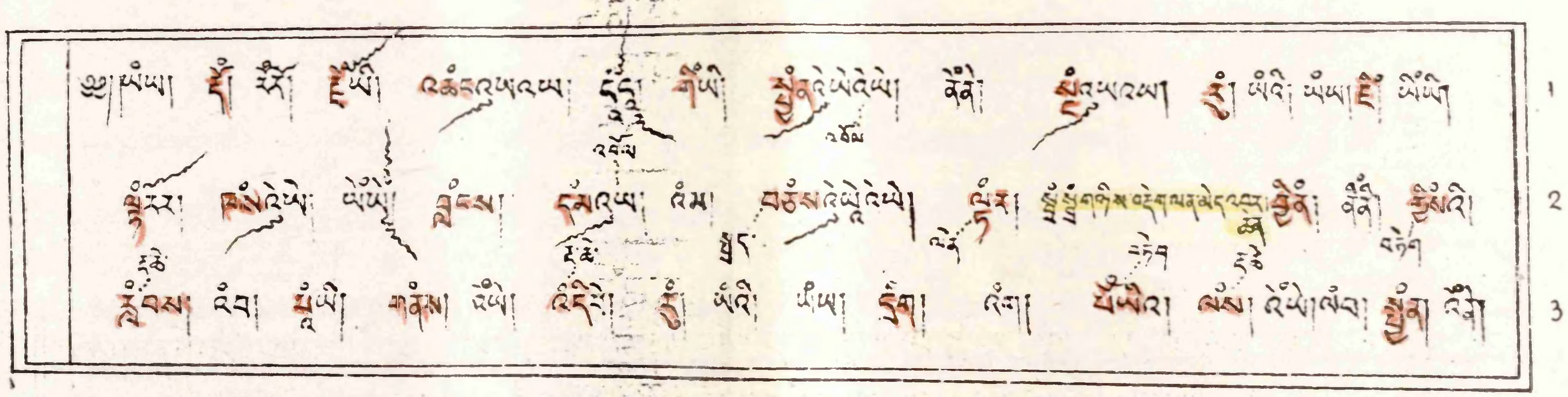
III

༄༅། །ཧཱུྃ༔ དཔལ་ལྡན་ཞིང་སྐྱོང་མཆོག་གིས། །ཀྱཻ་ཀ་ཤེགས་སུ་དཔལ་ལྡན་ནག་པོ་ཆེ། །རྡོ་རྗེ་འཆང་གི་སྤྲུལ་སྐུ་རུ། །དེ་ལྟར་ཁྱེད་
ལྡངས་དམ་བཅས་ལྟར། །ཕྱི་རྒྱུ་ཀྱིས་བསྐུལ་བས་པའི་གནས་འདིར་རུ། །དྲག་པོའི་ལས་ལ་སྤྱན་འདྲེན་ཞུ། །ཧཱུྃ་དུས་གསུམ་སངས་
རྒྱས་བསྟན་པ་སྐྱོང་། །ཡང་དག་ཉིད་དུ་བསྒྲུབ་མཛད་ཅིང་། །རྣལ་འབྱོར་རྣམས་ཀྱི་གྲོགས་མཛད་པ། །ཛྙཱ་ན་ཀ་ཡ་སྤྱན་ཕྱེ་རུ། །
ཁམ་ཁྲོ་ལས་དམ་བཅས་མ་བསྐྱལ་བར། །མ་ཧཱ་ཀཱ་ལ་གཤེགས་སུ་གསོལ། །ཧཱུྃ་ཆོས་ཉིད་དང་ལས་ནག་ཡིས་བྱུང་། །བསྟན་སྲུང་
ཆེས་ཤུགས་བསྐུར་བསྟན་པ། །ནག་པོ་ཆེན་པོ་སྟོབས་ཀྱི་པོ་ཆེ། །དུས་ལ་བབ་ཀྱིས་ལས་ལ་བྱོན། །ཧཱུྃ་ཧཱུྃ་ཀ་ཡ་སྐུལ་བསྒྲེ། །སྐྱོང་
གསུམ་ཐམས་ཅད་སྐྱོལ་མཛད་པ། །སྐུ་ཡིས་སྐུལ་བ་དུ་མ་འགྱུར། །མཆོད་པའི་གནས་འདིར་སྐྱུར་དུ་བྱོན། ▣ །ཧཱུྃ་ནག་པོ་ཆེན་པོ་

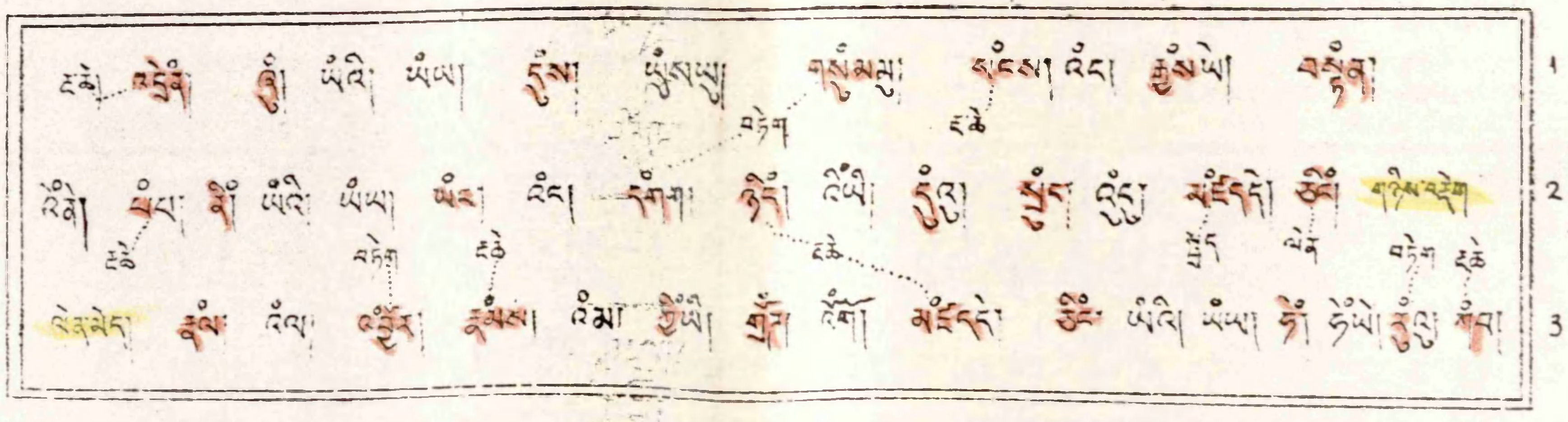
▣ = 12 3 12 3



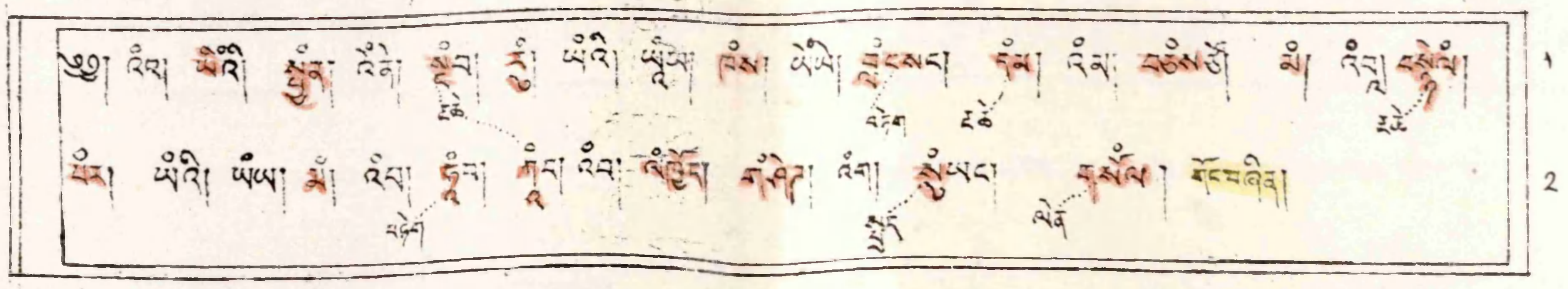
I



II



III



IV

འཁོར་བཅས་རྣམས། །དབང་བ་ཆེན་པོའི་དཀྱིལ་འཁོར་འདིར། །དྲག་པོའི་ལས་ལ་སྤྱན་དྲངས་ནས། །བཞུགས་གནས་དགྲ་བགེགས་
བསྒྲལ་དུ་གསོལ། ▣ 123 123 ཚེམས་བརྡུང་ སྦྲུ 12 3 །རོལ་ཐུང་བརྒྱུད་ལྷ་ནག་སེར་སྐྱེམས་ཕྱག་ཙོང་མ་དང་། །དགྲ་བགེགས་བསྒྲལ་བའི
།རཀྟའི་མཆོད་ཡོན་འདི། །དམ་ཅན་རྒྱ་མཚོ་འཁོར་དང་བཅས་པ་རྣམས་ལ། །ཕྲིན་སྐྱེམས་དམ་པར་འབུལ་གྱིས
དགྱེས་པར་རོལ། ▣ །ཨོཾ་ཤྲཱི་མ་ཧཱ་ཀཱ་ལ་ཡ། མ་ཧཱ་ཀཱ་ལ་དེ་ཝི་ཡེ། བརྡ་ཙོ་ཧྲཱུ་ཀྱེ་ཁྱམས་པའི་ལྷ་བདུད་ཨ་ཤན་ཀྲི་ཀྲྀ་ནས་མ་ཡ་སྭཱ། པཉྩ
ཨ་མྲྀ་ཏ། མ་ཧཱ་ར་ཀྟ་ཨ་ཀྲོ་དྷི་ཧྲཱི་ཧཱུྃ་ཕཊ། གཏོར་ལྷ་གསུམ་རྫ་མ་ཆ་རྒྱ་བསུ་མར་བརྡུང་། ཕྱི་མ་ཚོད་ནང་མཆོད་འབུལ། འདོད་དོན་སྒྲུབ་ལས་བཅོལ། ཧཱུྃ༔
མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་པ་ལ། །བདག་གི་མཆོད་པ་འབུལ་བ་ནི། །དམར་ཆེན་ཁྲག་གི་ཨརྒྷ་དང་། །དབང་པོ་ལྔ་ཡི་མེ…
ཏོག་དང་། །ཤ་ཆེན་རྐང་ལྡོང་པ་བསྲེས་པའི་སྤོས། །ཀླུ་ཆེན་ཚིལ་ལ་པའི་སྒྲོན་མེ་དང་། །རྡོ་རྗེ་རང་བྱུང་དྲི་ཆབ་དང་། །ཤ་ཆེན
རྣམ་ལྔ་ཞལ་ཟས་མཆོག །རྐང་གླིང་ཐོད་རྔ་སྣ་ཚོགས་པའི་སྒྲ། །དེ་རྣམས་འབྱོར་ཡོད་སྤྲུལ་ནམ་མཁའ་བཀང་ནས། །དཔལ་ལྡན་ནག་མགོན

3/I-4 ▣- 12 3 12 3 ཚེམས་རྡུང་ སྦྲུ 1 2 3 རོལ་འཁོར་

3/I-4 ▣- 12 3 12 3 ཚེམས་རྡུང་ སྦྲུ 1 2 3 རོལ་འཁོར་

II

པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཕྱག་སྲུང་ཐུགས་མཆོག་མཉེས་ནས་ཀྱང་། །མཆོག་དང་ཐུན་མོང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་གཞན་ཡང་…
མཆོད་པ་འབུལ་བ་ནི། །འབྲུ་བཅུད་སྦྱོར་སྦྱར་རྫས་ཀ་དང་ལྡན། །རྫ་བརྒྱུད་སྦྱོར་སྦྱར་བདུད་རྩི་སྨན། །དགྲ་བགེགས་རྣམ་གཉིས་བསྒྲལ་
བ་ཡི། །དོན་སྙིང་ཤ་རུས་གཏོར་ཆེན་པ་ཤ་མས། །དེ་བཞིན་ཆོ་འདྲེན་ཁྲག་གི་རྒྱུན། །ཕྱག་ཧྲུག་ཟུང་ལོ་ཁྲིག་གིས་བཀང་། །ཁྲི་ཉུ་མེད་…
པའི་མཆོད་པ་རྣམས། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །ཁྲོད་ཀྱི་ཐུགས་དམ་པ་ང་གྱུར་ནས། །བསྟན་པ་རྒྱས་པའི་ཕྲིན་…
ལས་མཛོད། །ཧཱུྃ་དེ་ལས་གཞན་ཡང་མཆོད་པའི་ཚོགས། །ཞིང་ཆེན་འབབ་ན་གདུགས་བླ་བྲེ་དང་། །རྒྱ་རྣམས་ལྷ་ཡི་སྙིང་གྲེད་འཕྱང་། །
སྙིང་རུས་སུ་ཚོགས་རི་ལྟར་སྤུངས། །ཤ་ཁྲག་དྲི་གསུར་རྒྱུན་མི་ཆད། །སྣ་ཚོགས་རྒྱན་གྱི་མཆོད་པ་འདི། །ནག་པོ་ཆེན་པོ་ཁྲིར་ལ…

I

༄༅། མཆོད་དབྱངས་ནི། ཧཱུྃ༔ མགོན་པོ། འཁོར་དང་། བཅས་པ། ཨེ་ཡེ། ཨོ། ཨེ་ཡེ། བདག་གི།

ཅུང་ཟད་རྒྱུན

མཆོད་པ། འབུལ་བ། ཨེ་ཡེ། ནེ། ཨེ་ཡེ། དམར་ཆེན། ཁྲག་གི། ཨོཾ་ཧྲི། ཨེ་ཡེ། དང་། ཨེ་ཡེ།

རྒྱུན རྒྱུན

དབེང་པོ། ལྷ་ཡི། མི་རྟོག། ཨེ་ཡེ། ནང་། ཨེ་ཡེ། རྣམས་རང་། བླུད་པ། བསྡུས་པའི། ཨེ་ཡེ། ཧཱུྃ།

II

ཨེ་ཡེ། ཞིན་ཆེན། གསལ་པའི། སྐྱོན་མེ། ཨེ་ཡེ། ནེང་། ཨེ་ཡེ། རྡོ་རྗེ། རང་བྱུང་། རྡོ་ཆབ། ཨེ་ཡེ།

རྒྱུན

ནང་། ཨེ་ཡེ། ཨེ་ཆེན། རྣམས་ལྔ། ཞལ་ཟས། ཨེ་ཡེ། ཚོགས། ཨེ་ཡེ། ནང་གླིང་། སྦྱོང་ཐ།

རྒྱུན རྒྱུན

རྣམ་པའི། ཨེ་ཡེ། སྐྱོ། ཨེ་ཡེ། དངོས་འབྱོར། ཡིད་སྤྲུལ། མཁའ་བཀང་། ཨེ་ཡེ། ནས། ཨོ་ཡེ།

III

དཔལ་ལྡན། མགོན་པོའི། ཐུགས་དམ། ཨེ་ཡེ། བསྐང་། ཨེ་ཡེ། སྐུ་གསུང་། ཐུགས་མཆོག། མཉེས་ནས།

རྒྱུན

ཨེ་ཡེ། ཀྱེད། ཨེ་ཡེ། མཆོག་དང་། ཐུན་མོང་། དངོས་གྲུབ། ཨེ། ཡེ། སྩོལ། ཡེ། ཤོག་ཤོག

ཧ་ཆེ སྒྲ ཞེན

ཅེས་འདྲེག་ལན་ཅན།

མཆོད་དབྱངས reconstructed

I

༄༅། །འབུལ། །བཞེས་ནས་སངས་རྒྱས་བསྟན་པ་སྲུངས། །དགྲ་བགེགས་རྣམས་ནི་བསྒྲལ་དུ་གསོལ། །ཧཱུྃ་རྡོ་རྗེ་ཁྲག་ཆེན་…
གཏུམ་མས་བའི་སྟེང་། །སྣ་ཚོགས་པདྨ་ཉི་མའི་གདན། །ཁྲི་ན་པོའི་གཟུགས་ཀྱིས་ཧཱུྃ་ལས་བྱུང་། །སྐུ་ནི་མཐིང་ནག་ཆེན་པོ་ལ། །ཞལ་…
གཅིག་ཕྱག་ནི་གཉིས་དང་ལྡན། །གཡས་པས་གྲི་གུག་ནམ་མཁར་འཕྱར། །གཡོན་པས་ཐོད་པ་ཁྲག་བཀང་གསོལ། །རྣམ་འཕྲུལ་གཉི…
ཁྲུགས་ཀར་བསྣམས། །ཐོད་སྐམ་ལྔ་ཡིས་དབུ་ལ་བརྒྱན། །ཐོད་རློན་ལྔ་བཅུའི་དོ་ཤལ་འཕྱང་། །སྟག་གི་པགས་པའི་ཤམ་ཐབས་ཅན།
རོ་ཡི་སྟེང་ན་འགྱིང་ཞིང་བཞུགས། །དབུ་སྐྲ་སེར་པོ་གྱེན་དུ་འབར། །སྤྱན་གསུམ་ཞལ་བགྲད་མཆེ་བ་གཙིགས། །ལྷ་བརྒྱད་སྐྱ་ཡི་རྒྱན་
དྲུག་སྤྲས། །དུར་ཁྲོད་ཆེན་པོའི་ཀློང་དཀྱིལ་དུ། །ཡེ་ཤེས་མེ་འབར་དབུས་ན་བཞུགས། །དངོས་གྲུབ་རྣམ་གཉིས་སྩོལ་མཛད་པའི། །

II

མ་ཧཱ་ཀཱ་ལའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ལྷ་ཆེན་དཔལ་འབར་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །འཇིགས་བྱེད་ཆེན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ལྷ་
མོ་ཚོགས་ནག་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །གདུག་པ་ཚར་གཅོད་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བསྟན་སྲུང་ཆེན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཀྱཻ།
ཨོཾ་སྐྱེད་ཀྱི་ཐུགས་དམ་བསྐང་བའི་རྫས། །བསྟན་པ་འདི་དམ་རྫས་ཡིན་པའི་ཕྱིར། །ལྷ་ཀླུ་ནག་རྒྱལ་མཚན་དགྲ་གས་བསྐང་། །འདོད་
པའི་དམ་རྫས་ཡིན་པའི་ཕྱིར། །གཡབ་དར་ནག་པོས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །དམ་རྫས་གཟུ་ཉེན་པོ་བསྒྲུབ་པའི་ཕྱིར། །བདུད་རྩི་…
སྨན་གྱིས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །གསང་བའི་དམ་རྫས་ཡིན་པའི་ཕྱིར། །ཁྲི་ཤིང་སྙིང་གིས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །དགོས་པའི་…
དམ་རྫས་ཡིན་པའི་ཕྱིར། །ལུག་ནག་སྙིང་གིས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཁྲག་པོའི་ལས་ལ་ཞེས་པའི་ཕྱིར། །དམར་ནག་བ་ཞོས…

III

༄༅། །བྲུས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །རཀྟ་སྙིམ་དུ་འཁྱུད་བའི་ཕྱིར། །དམར་ཆེན་ཨརྒྷཾ་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །གསེར་ཆེན་དྲི་
ལ་སྤྱོམས་པའི་ཕྱིར། །ཚིལ་ཆེན་དུད་པས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །རྟ་ཡུ་དུ་མི་འབྲུལ་བགྲོགས་པའི་ཕྱིར། །ཧྲེ་ནི་གཏོར་ཆེན་པོས…
ཐུགས་དམ་བསྐང་། །རྒྱུན་དུ་ཕྲིན་ལས་བརྩོལ་བའི་ཕྱིར། །རྒྱན་གྱི་གཏོར་མས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །གསང་སྔགས་བསྟན་པ…
བསྲུང་བའི་ཕྱིར། །འདོད་ཡོན་ཚོགས་ཀྱིས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །མཐུན་པའི་དམ་རྫས་འདི་དག་གིས། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོ…
འཁོར་བཅས་ཀྱི། །ཐུགས་དམ་གཉེན་པོ་བསྐང་གྱུར་ནས། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་འཁོར་བཅས་ཀྱི། །ནད་གྲུ་དྲེ་གདུག་པ་ཞི་
བར་མཛོད། །དཔལ་འབྱོར་སྙན་གྲགས་རྒྱས་པ་དང་། །ཚེ་རིང་ལོངས་སྤྱོད་འཕེལ་བར་མཛོད། །མི་དང་མི་མིན་སྲུ་འགྲོ་རྣམས

I

ངོ་ངེ་འཚོལ

༄༅། རྡོ་རྗེ་ཐུབ་ཆེན་གྱི། ཧཱུྃ། ཧྲཱིཿ། ཧཱུྃ། ཧཱུྃ།

ལངད

ཕྱོགས། ཆེན། བཅོམ། པའི་ཡེ། ཨེ་ཨེ། ཡེ་ཡུ། སྟེང་ ཨའི། ཨའི། ཧྲི། སྐུ། ཆོས་སྐོ། པའི་ཡེ། མེ། ཏེ་ཨེ། མཆེ་ཡེ།

II

༄༅། ཨེ་ཨེ་ ཡུ། ཨའི། ཡེ་ཡུ། གདན། ཨེ་ ཨའི། ཡེ་ཡུ། གྲེ། པའི། བརྟེན་མ་གྱ། ཧེ་ཡེ། རྡུ་ཨོ་ ལེགས་ཡ། ཨེ་ཨེ།

ངཆེ ... སྦྱང ... ལེན ... རོལ་མོ ... རོལ་མོ

ཡེ་ཡུ། ཧྲུང། དུ། ངའི། དུ་དུ། སྐུ་ཡུ། རོ་ཡེ། མཆོད། ནགས་ཀྱི། ཆེན། པའི། ཨའི། ཡེ། ཨའི། ཡེ་ཡེ། ཡེ། ཡུ། ཨེ་ཨེ།

རོལ་མོ

ཡུ། གཅིག་ནས་སྐྱེར་གཞིག་ཐུབ། 12 3

ཐམས་ཅད་མ་ལུས་དབང་དུ་བསྡུས། །བསྟན་ལ་སྡང་བའི་དགྲ་བོ་རྣམས། །མངོན་སྤྱོད་དྲག་པོས་བསྒྲལ་དུ་གསོལ། །ཧཱུྃ་དཔལ་ལྡན་ཆོས་སྐྱོང་མགོན་པོ་ཁྲོ་བོ། །མཐར་ཡས་ཆོས་ཀྱི་སྐུ་བརྙེས་ཤིང་། །ཐུགས་རྗེ་སྨོན་ལམ་རྒྱ་ཆེན་གྱིས། །སྒྱུ་མའི་ཚུལ་དུ་གཞན་དོན་མཛད། །ཐུབ་མཆོག་བསམ་པ་རྫོགས་པའི་ཕྱིར། །མཐུན་པའི་དམ་རྫས་བསགས་གྱུར་ནས། །རྣལ་འབྱོར་ཉམས་ཆགས་བསྐང་བའི་ཕྱིར། །ཀྱཻ་ཆེན་མགོན་པོ་ཁྲོད་ལ་འབུལ། །རྫོན་ཀྱི་ཞལ་བཞེས་བསྐུལ་བའི་ཕྱིར། །སྤྱན་དྲངས་འདིར་ནི་བཞུགས་པ་ལ། །ཕྲིན་ལས་རྒྱས་པར་བྱ་བའི་ཕྱིར། །དད་པ་འབད་རྩོལ་ཆེན་པོ་ཡིས། །སྒྲུབ་པའི་རྫས་མཆོག་འདི་འབུལ་ན། །གཞན་དོན་ཁྱབ་མས་པའི་ཚུལ་གྱིས་བཞེས། །ཧཱུྃ་དུས་གསུམ་བདེ་གཤེགས་འགྲོ་བའི་མགོན། །བསྟན་པ་སྲུང་བར་ཞལ་བཞེས་པའི། །རྡོ་རྗེ་ནག་པོ་ཆེན་པོ་ལ། །དགྱེས་

།བའི་དམ་རྫས་འདི་འབུལ་གྱིས། །བསྟན་པ་རྒྱས་པའི་ལས་མཛོད་ཅིག །ཧཱུྃ་རྣམ་དག་ཚོགས་ཀྱི་གཏོར་མ་འདི། །ཉིང་འཛིན་སྡིགས་དང་ཕྱག་རྒྱས་སྦྱོལ། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །བདུད་སྲིའི་ཚུལ་དུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་རྒྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ།

I

༄༅། ཧཱུྃ་དོ། ཧཱུྃ་ཨ་ཡུ་རེ། ག་སྒྲུ་མོ། ས་དེ་རེ། ག་ཤིན་གས་ག། ཨ་སྒྲོ། འོ་ཡོ། ས་ཤི། ཡུ། འི་འི། ཡི་ཡུ། མ་ཤིན།

ཝུ། འི་ར་ཡ། ཧཱུྃ་དོ། བསྟེ་ན། པ་ད། སྒྲུང་དུ། སཾ་ར་ཛོ། ཞི་ལ། ར་ཡ། སཾ་ཞེ་ས། ཡུ། འི་འི། ཡོ་ཡུ། པ་རི། ཡུ། འ་ཡ། ཧཱུྃ་དོ།

དཔལ་ལ། ཟླ་ནེ། རྡོ་རོ། རྡོ་ཡི། ནམ། འི་ག། བ་ཛོ། ཡུ། འི་འི། ཡི་ཡུ། ལྷུ། ཡུ། འི་ཡ། ཧཱུྃ་དོ། དཀྱེས། པི་ཡི། དེ་མ་ས།

རྡོ་ས་ཚོ། ཨ་ཤི་ལི། འི་ཡི། འབྱུང་ལ། ལྷུ། འི་འི། ཡི་ཡུ། ཧྲི་ས། ཡུ། འི་ཡ། ཧཱུྃ་དོ། བསྐྱ་ནེ། སཾ་ཡི། ཀྲི་ལེ། པི་ཡི། ལི་ས་རེ།

II

༄༅། འེ་ཡ། མ་ཛོད། ཡུ། འི་འི། ཡི་ཡ། ཨ་ཤི། གི། ཧྲཱྃ་ཧྲཱྃ་སྲུ་བདེ་ལེགས་མེད། རྣམ་དག་ཚོགས་ལ་གཏོར་ཟི། ཧཱུྃ་དོ།

རྣམ་མ་ དཀོན་ག། ཚོམ་ཀོ། ཧྲི་ཡི། ཡི་ཡུ། གཉེར། རྡོ་རྡོ། ལྷུ། རྡུ། འི་ན། འདི། ཡུ། ཡུ། འི་འི། ཡི་འི། ཡི་ཡུ། རྡི་ང་ངི།

འི་རྡི་ན་རི། སྒྲོལ་མ། དངང་ ལི་ན། སྤྱུན་ག། ཞི་ག། ཀྲི་ཡི། སྒྲུ་ལ། ལེ་ལེ། མགོན་ལ་ ཝཾ་ཀོ། འབྲོ་ཀོ། རྡེང་ ངིང་། བཅོམ།

III

འེ་ཡ། ལྷུ་ན། འགྱུར་ ལྷི་ལྷུ། བདུད་ ཀྲི་ལི། སྒྲོལ་ ཧཱུྃ་རེ། ལི་ནུ། བཞེས་ འེ་ཡེ་ ནམ་ལེ། ཀྲུ་ན་ རྡི་ན། སྒྲུ་ཀྲུ། ཞིམ་པ་

སྐྱོང་ ལྷུ། ལི་བ། སྲིན་ འི་ནི། ལི་ས་བི། མཛོད། ཡི་ཡ། བདག་ག། ཚིག་ག། དཔོན་མ་ སྐྱོབ་ བི་ས། ཚོགས། འི་ན། ཉི་མ།

ཀུན། ཞུ་ཞུས། སྐྱོང་ ཀྲུ་ཏུ། དཔལ། དཔ། རྡི་ལུ། དཔོན། ཞིམ་ཡོས། སྒྲུ་རུ། སྒྲོ་ལི། ལི།། ཧྲཱྃ་ཧྲཱྃ་བ་ཞི་འདེག་ལེན་མེད།

I

༄༅།། ||ཧཱུྃ་ཨཧཾ་སོ

བའི་སྤྱི་སྤྲུག་མ་ཁའ་ལ་ལྡིང་། །ཁྲུ་ནག་ལྕགས་ཀྱི་མཆུ་སྡེར་ཅན། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་རྡོ་རྗེ་མཆོག་ནག་པོ་སྤྲིན་གྱི་ཞུགས། །སྤྱར་མཆོག་ས་མཛེས་པའི་རྒྱན་དང་ལྡན། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་གཡག་རྒོད་ལྕགས་མགོ་ཁྲོ་ཆུའི་མིག །མཛེས་པ་རྣ་དང་རྭ་ཡང་ཅན། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་ཁྱི་ནག་དུང་གི་མཆེ་བ་ཅན། །སེང་གེའི་སྤོབས་ལྡན་རྔམས་ཤད་རྒྱུག །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་ལུག

II

༄༅། །ནག་ལྕགས་རྟ་དམར་གྱིས་བརྒྱན། །བདུད་ཀྱི་སྤུ་ནོར་མཛེས་པ་འདི། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་མི་ནག་གྱིད་པོ་སྤྱུ་འཕྲུལ་ཅན། །ལས་ལ་ཕོ་ལ་བའི་སྤོབས་ལྡན་འདི། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་དཔལ་གྱི་ཞལ་ཟས་འབྲང་རྒྱས་མཆོག །རཀྟའི་ཁྲག་ལས་བརྒྱན་པ་འདི། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན

III

ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་རཀྟའི་ཡོན་ཆ་རབ་འཁྲིལ་བ། །སྐྱོག་རྩའི་ལམ་ནས་བཏོན་པ་འདི། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། ། ཧཱུྃ་གྲི་སྙིང་རྩ་ལག་མ་ཉམས་པ། །རིན་ཆེན་ལྷ་དང་སྨན་གྱིས་བཀང་། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འབུལ། །མཐུན་པའི་རྫས་སུ་བཞེས་ནས་ཀྱང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་འབྲུ་བཅུད་སྙིང་གི་བཅུད་བཟང་བ། །གཟི་བརྗིད་ཆ་མདའ་སེང་རང་། །མགོན་པོ

མཛེས་པའི་སྒྲ་སྡུག། མཛོས། པོ་ཡི། སྒྲུ་ལྔ། སྡུག་ཀྱུ། ལྡུ་ཡ། མཚོར། འི་བ། ལྡུ་བ། སྡེར། ཡི་འི་ ཡུ་ཡ། རྒྱུ་བ་ ནུག་ག། སྒྲོ། 1

ཀྱི། ཡེ་ཝ། མཆོ། ཧུ་རུ། སྡོར་ར། ཚེར། ཡི་འི། ཡུ་ཡ། མཆོད་ལ། ཡོ་རོ། ལ་བོར། དབ། ངྷུ། བཅོམ། འོ་ཡེ། ལེ་བ། འདྲུལ། 2 I

ཡི་འི། ཡུ་ཡ། མཐུན་ལ། པོ་ཡི། རྫས། སྒྲ། ཡི་ལྔ། བཞེས། འོ་ཡེ། ནམ་ཡེ། ཀྱེར། ངེ་འི། ངེ་ངྷུ། སྒྲུ་ཀྱུ། དམ། སྐོར། 3

ལྡུ། ཡི་བ། སྤྲིན་ ཨི་ནི། ཡེ་སལ་པོ། མཛེད། ཡི་འི། ཡུ་ཡ། བདག་ག། ཙོག་ག། དཔོ་ཝོ་ལ། སྣོ་བ། གི་ལ། ཚོགས་ཀ། འིག། 1

ཉམས། ཀུན། ཡི་འི། ཡུ་ཡ། སྐོང་། གྲུས། དཔལ། དབ། ངྷྭ། དངོས། འོས་པོས། རྒྱ་བ་ཀྱུ། སྡོ་མི། ལྡུ།། ཉི་སྦྱི་གཉིས་བརྡག་ལ་མེད་ 2 II

I

༄༅། །འཁོར་དང་བཅས་ལ་འདུལ། །མཐུན་པའི་ལྟས་སུ་བཞེས་ནས་གྱུར། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །
བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་གཉན་དང་བཙན་ཐ་སྨུག་རྗེ་རྒྱ་ལ་ལ། །སྤྱི
ལྷུག་བྲུ་གོད་སྤྲོ་ཡིས་བརྒྱན། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འདུལ། །མཐུན་པའི་ལྟས་སུ་བཞེས་ནས་གྱུར། །ཐུགས་དམ་བསྐང་
ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར་དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །ཧཱུྃ་སྐུ་རྗེ་ནག་མ
མཁའ་འགྲོ་ང་བུ་ལ། །འཕན་གདུགས་མཛེས་པའི་ཕྱོར་དང་གཅུས། །མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས་ལ་འདུལ། །མཐུན་པའི་ལྟས
སུ་བཞེས་ནས་གྱུར། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ལ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་ཉམས་ཆགས་ཀུན། །བསྐང་གྱུར

II

དབང་དང་དངོས་གྲུབ་སྩོལ། །མཐུན་པའི་དམ་རྫས་ཚོད་བ་འདིས། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ལེགས་ལྡན
ནག་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཁྲག་འཐུང་ཆེན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །མ་གཅིག་ལྷ་མོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ལས་མཁན
ནག་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བཀའ་སྡོད་པོ་ཉའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཁྱེད་ཀྱི་ཐུགས་དམ་བསྐང་གྱུར་ནས། །བདག་ལ་དངོས
གྲུབ་རྣམ་གཉིས་སྩོལ། །དགྲ་དང་འབྱུང་པོ་ཚར་ལ་ཕོབ། །རང་བཞིན་རྣམ་དག་དབྱིངས་ཉིད་ལས། །ཐུགས་རྗེ་ཆེན་པོའི་སྒྱུར་སྤྲུལ་པ།
ཕྲུ་མེད་དང་ལས་འཇིགས་མདང་སྐུ། །བསྟན་པ་བསྲུང་ཕྱིར་དམ་མི་འདབ། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཐུགས
དམ་བསྐང་བའི་རྫས་མཆོག་ནི། །བདུད་ཀྱི་ཤ་ནག་པོ་དགྱེ་དཀར་དང་། །མཁའ་ལྡིང་ནག་པོ་གས་ར་མིག་དང་། །བདུད་ཀྱི་རྣམ་ལྔ་སྦྱར

III

༄༅། །བདར། །དམར་ཆེན་ཁྲག་གི་རྒྱ་མཚོ་དང་། །དཔའ་བོ་ཚང་གི་རོ་མཆོག་དང་། །སྨན་རྣམས་སྦྱར་བའི་རིལ་བུ
དང་ ÷ །རིན་ཆེན་སྣ་ལྔའི་ཕྱེ་མ་དང་། །ཞལ་ཟས་ཚོགས་ཀྱི་མཆོད་པ་དང་། །དྲག་པོའི་བ་ཞོས་བུ་རུ་གསུམ་དང་། །
ལ་ཁྲག་དམར་ཀྱི་གཏོར་མ་དང་། །དར་ཚོན་སྣ་ལྔའི་མཆོད་པ་དང་། །སྣ་ཚོགས་རོལ་མོའི་སྒྲ་དབྱངས་ཀྱིས། །དཔལ
ལྡན་མགོན་པོ་འཁོར་བཅས་མཆོད། །ཧཱུྃ་མི་འགྱུར་རྡོ་རྗེ་བྲག་གི་སྟེང་། །ཆགས་པའི་སྤྲིན་ཕུང་པདྨའི་གདན་དུ། །འཁོར
ལོའི་འདམ་སྐྱེམ་ཉི་མའི་དབུས། །བདག་མེད་སྟོང་པའི་རོ་སྟེངས་སུ། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོ་ནག་པོ་ནི། །ཞལ་གཅིག་ཕྱག
ཉི་གཉིས་པ་སྟེ། །གྲི་གུག་ཐོད་ཁྲག་ཐུགས་ཀར་བསྣམས། །ཞལ་གདངས་མཆེ་གཙིགས་སྤྱན་གསུམ་འབར། །མགོ་བོའི་ཕྲེང

ང་ཡང་ཚར་རྒྱུང་ འདོལ་ཆེན་

༄༅། མི་འགྱུར་མ་ནི། ཧྲུ་ཧོ། མྲི་ཧི། འགྲུར། རྡོ་ཧོ། རྡེ་ཡི། བྲི་ཀེ། ཧྲི་ཧི། ཡི། ཡུ། འི་ལ། འི་ཡ། སྡེ་ཧིང་ དུ། འི་ཡ། ཧྲུ་ཧོ། ཧྲུ་ཀ།

པི་ཡི། ཧྲུ་ཧོ་ས། ཀྲི་ཧང་། པི་དེ། མི་ར། ཡི། ཡི། འི་ཡ། འི་ཡུ། གདེན། ཉུ། འི་ཡ། ཧྲུ་ཧོ། འགྲོ་ཧོ།

ཤེལ་ཚོམ

འགྲོ་ལ་ཚམ ང་གཉིད་ཚེར་རྒྱུང་

ཞི་ཡི། འདམ། སྐྱེ་མི། ཉི་ར། སྐྱུ། ཡི་ས། ཡུ། འི་ཡ། འི་ཡ། དཔྱིས། ཡུ། འི་ཡ། ཧྲུ་ཧོ། བདག་ག མི་ད། སྐྱོ་ཧོ། པི་ཡི། I

འགོ་ལ་ཚམ ང་གཉིད་ཚེར་རྒྱུང་ སྐྱུར ལེར

སྨི་ཧོ། སྐྱི་ཧི། ཡི། ཡུ། འི་ཡ། འི་ཡ། སྐྱུ། ཡུ། ཧུཾ་སྐྱི་ཧོ་ལས་སོ།

I

བའི་དོ་ཤ་ལ་བྱས། །གཟུགས་སྦྱུང་ཁ་ནུས་ཁྲག་འཛག་ཅིང་། །གཟི་བརྗིད་ཆེ་ལ་འཇིགས་སུ་རུང་། །སངས་རྒྱས་བསྟན་པ་རྒྱས
མཛད་མགོན། །འཁོར་དང་བཅས་པའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །མ་ཧཱ་ཀཱ་ལའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །གྲི་གུག་འཛིན་པའི་ཐུགས
དམ་བསྐང་། །ཐོད་ཕྲེང་ཅན་གྱི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཚོགས་ཀྱི་བདག་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བཀའ་ཉན་རྣམས་ཀྱི
ཐུགས་དམ་བསྐང་། །སྲས་མཆོག་ནག་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ལས་ཀྱི་མགོན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །སྤྲུལ་པའི་ལྷ
དམག་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཤ་ལ་སྲེད་པའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཁྲག་ལ་རྔམས་པའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །དཔལ་ལྡན
མགོན་པོ་འཁོར་བཅས་ཀྱི། །ཐུགས་དམ་གཉེན་པོ་བསྐང་གྱུར་ཅིག །ཁྱེད་ལ་གསོལ་བ་འདེབས་པ་ནི། །བསྟན་ལ་སྡང

II

༄། །བའི་དགྲ་བོ་ཡི། །དཀྱིལ་འཁོར་གཉེན་པོ་དུ་ལ་ལ་རེ། །ཉེས་བྱས་སྡེ་བསུ་ཤོ་ར་རོ། །བདག་ཅག་རྣལ་འབྱོར
སྐྱབ་པ་པོ། །རྡོ་རྗེ་སློབ་དཔོན་སློབ་མར་བཅས། །རྡོ་རྗེ་མཆེད་དང་ལྕམ་དྲལ་དང་། །རྒྱུ་སྦྱོར་ཡོན་གྱི་བདག་པོ་ཡི། །མི
ནད་ཡམས་མ་བཏང་ཅིག །ཕྱུགས་ལ་གོད་ཁ་མ་བཏང་ཅིག །ཞིང་ལ་སད་སེར་མ་བཏང་ཅིག །བདུད་ཀྱི་ཞགས
ནག་པོ་ཆོད། །ག་ཤིན་རྗེའི་ཁྲམ་ཁ་དགྲ་ལ་བསྒྱུར། །མི་མཐུན་རྐྱེན་ངན་བར་ཆོད་སོལ། །འཁོར་རྣམས་སྲུང་ལ་སྐྱེ
རྣམས་བཟློག །ལྟུང་བའི་དགྲ་ལ་རྟགས་ཕྱུངས་ཤིག །གནོད་པའི་བགེགས་ལ་ལས་མཛོད་ཅིག །འདོད་པའི་དངོས
གྲུབ་བདག་ལ་སྩོལ། །བཅོལ་བའི་ཕྲིན་ལས་གྲུབ་པར་མཛོད། །ཀྱེ་བོས་སོ་ཚོས་སྐྱོང་ལྷ་རྣམས། །ག་ཡབ་བོ་ལེགས

III

ལྡན་སྤྱན་མ་བརྟུལ། །བརྟེན་ནོ་མགོན་པོ་རྒྱུད་མ་རིང་། །སྐྱབ་པོ་མགོན་པོ་དམ་མ་གཡེལ། །བསྐུལ་ལོ་ནག་པོ་ཁྲག་མདོག
ཚད་དོ་དྲུམ་ཅན་མ་ཐུམ་རྐྱུད། །སངས་རྒྱས་བསྟན་པ་སྲུང་བའི་ཕྱིར། །དམ་ཚིག་དགོངས་ལ་གནས་འདིར་བྱོན། །སྟོན་ཆེ
རྒྱལ་བའི་སྤྱན་སྔར་རུ། །བསྟན་པ་བསྲུང་བར་ཁས་བླངས་ལྟར། །རྣལ་འབྱོར་བདག་ཅག་འཁོར་བཅས་ཀྱི། །རྐྱེན་ངན་བར
ཆོད་ཞི་བར་མཛོད། །ཚེ་དང་དབང་ཐང་བརྟན་པ་དང་། །ཕྱུགས་དང་ལོ་ཏོག་ཕུན་སུམ་ཚོགས། །ཐམས་ཅད་རྒྱས་པར་མཛོད
དུ་གསོལ། །དམ་ཉམས་དགྲ་དང་བགེགས་རྣམས་ཀྱི། །མཐུ་དང་རྫུ་འཕྲུལ་ཉམས་བར་གྱིས། །བཅོལ་བའི་ལས་འདི་མ་ཐུས་ན།།
བདེ་བ་ཞེགས་རྒྱལ་བའི་བཀའ་ཡང་བཅག །ཕྱི་རབས་གསང་སྔགས་སྲུན་ཡང་ཕྱུང་། །རིག་འཛིན་བདག་གི་དམ་ཡང་འདལ།།

I

༄༅། འབྱུང་པོ་ནི། ཧྲི་ཨེ། ཝོམ། ཤོ་ཧེ། ཧྲི། རི་ཡ། ཚོམ། ཡ་ འོས། ཡི་ཡེ་ལ། ཤྲིང་།

ཧྲི་ཝ་ཡ། ཡི་ཝ། ཡི་ཡ་ཨེ། ཡུ། གཡི་ཝ་ཡ། འི་རི། ཡི་ཡ། ཧྲཱུ་ཝ་རི་ཡི། མ་ཏུ་ཡུ་ཝ། ཤུ་ཝ་པ་ཝ་ཡ། ཤྲི་ཡ་ཝ། གཡི་ཝ།

ཨ་ཕྱོག ཐུང

ཝོ་ཝ། ཡུ། ཝི་ཡ། ལེ་ཧི། ཡུ། འི་ཝ། ལི་ལུ། ཧྲུ་ཝ། ཡི། ཡི་ཝ། ཡི་ཡ། ཡུ། གཡི་ཝ་ཡ། འི་ཝ་ཝ། ཡུ་ཡ། ཤྲི་ཝ། མི་ཏུ་ཡ་ཝ་ཡ།

II

བཏུམ། ལེན སྔོ་ཅིག་དོར་བའི་ལུ་བཏེག་ལེན་བྱེར་འཕར་ཆེན། བཏེག། ཝོ། ལི་རི་ཡ། མགོ་ཝ། ནུ། ཆོ། ཝ་ཝོང་། ཡུ། ཡ། ཡི་ཝ། ཡི་ཡ་ཨེ། ཡི།

ཕྱིན་ཕྱོག

ཡུ། འི་རི། ཡི་ཡ། ཤྲུང་། མི་ཝ། རི་ཞི། ངུ་ངི། ཤྲུ་ཁུ། ཡུ། ལི། ཝི་ཡ། མགོ་ཝ། ནུ། ཝོ་ཝ། ཝ་ཝོང་། ཡུ། ཡི། ཡི་ཝ།

ཡི་ཡ། ཡུ། ཡི། འི་ཝ། ཡུ་ཡ། ཤྲི། མི་ཝ། ཏུ་ཡེ་ཡ། སྔོ་ཅིག་དོར་བའི་ཟུར་བཏུམ།

I

༄༅། །སྔོན་ཆོ་དམ་ཚིག་གཅིག་པོ་འགལ། །དེ་བས་དམ་ལས་མི་འདའ་འཆོལ། བདག་ཀྱང་དམ་ལས་མི་འདའ་བར། །དེ་ནས་བྱང་ཆུབ་མ་ཐོབ་བར། །ཁྱེད་ཀྱི་སྐུ་གསུང་ཐུགས་ཉིད་དང་། །རྟག་ཏུ་མི་འབྲལ་རྒྱུན་དུ་མཆོད། །སྤྱི་ཉེན་ཚིག་མཐུ་རུ་ལའི་ཚོགས། །བསྟན་པས་ཁྱབ་པའི་འགྲོ་བ་རྣམས། །རྒྱལ་བའི་བཀའ་ལ་མི་བརྟེན་མེད། །ཟབ་མོའི་དོན་མི་སེམས་མེད། །མཐའ་དང་ཁྲིམས་ལ་མི་གནས་མེད། །ཟས་སྐོམ་ནོར་ལ་མི་ཆགས་མེད། །དགྱེས་པའི་དམ་རྫས་མཆོད་པ་འདིས། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོའི་འཁོར་བཅས་ཀྱི། །ཐུགས་དམ་གཉེན་པོ་བསྐང་གྱུར་ནས། །ཉམས་ཆགས་ཅི་མཆིས་བཤགས་པར་བགྱི། །སྔར་བྱས་ལས་ཀྱི་གཏང་རག་བཏང་། །ད་བཅོལ་ལས་ཀྱི་ཕྲིན་ལས་འདྲེན། །དམ་རྫས་བྱིན

II

གཟིགས་མཆོད་པ་འདིས། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོ་འཁོར་བཅས་ཀྱི། །ཐུགས་དམ་གཉེན་པོ་བསྐང་བར་བགྱི། སངས་རྒྱས་བསྟན་པ་བསྲུང་བའི་ཕྱིར། །ཆོས་སྐྱོང་མགོན་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །རྒྱལ་བའི་ཕྲིན་ལས་བསྒྲུབ་པའི་ཕྱིར། །ལེགས་ལྡན་ནག་པོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ལྷ་མིན་གཡུལ་ངོ་བཟློག་པའི་ཕྱིར། །ལྷ་ཆེན་དཔལ་འབར་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །དམ་ཚིག་གཉིས་པོ་བསྲུང་བའི་ཕྱིར། །ཞལ་འཕྲུར་དགུ་ལྡན་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བཅོལ་བའི་ཕྲིན་ལས་བསྒྲུབ་བའི་ཕྱིར། །རིག་འཛིན་སྲུང་མའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཀུར་དུ་ཆོ་འཕྲུལ་སྟོན་པའི་ཕྱིར། །པོ་ཏི་ལས་མཁན་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཐུགས་དམ་བསྐང་བའི་དམ་རྫས་ནི། །འདོད་ཡོན་མཆོད་པ་སྣ་ལྔ་དང་། །ཛ་གད་བདུད་རྩིའི་རྒྱ་མཚོ་དང་། །ལ་དུ

III

༄༅། །ལ་སྦྲུག་རྡོ་སྨྲ་ཏི། །ཤ་ཁྲག་དམར་གྱི་གཏོར་ཆེན་དང་། །དགྲ་བགེགས་རྣམ་གཉིས་བསྒྲལ་བ་དང་། །གློ་སྙིང་ནང་ཁྲོལ་དབང་པོ་ལྔ། །རུས་པ་རྐང་ཀླད་ཚིལ་བུ་དང་། །བྱ་རྒོད་མདའ་དར་དར་ནག་འཕན། །ཁྲི་རྡོད་སྙིང་དང་ལུག་ནག་སོགས། །ཚོགས་ཀྱི་མཆོད་པ་རྒྱ་ཆེན་འདིས། །མཆོད་དོ་མགོན་པོ་འཁོར་བཅས་མཆོད། །བསྐང་ངོ་ཐུགས་དམ་གཉེན་པོ་བསྐང་། །འབྱུང་པོ་མཐུན་པའི་དམ་རྫས་འབུལ། །བསྐུལ་ལོ་དྲག་པོ་རི་ལས་ལ་བསྐུལ། །མཛོད་ཅིག་བཅོལ་བའི་ཕྲིན་ལས་མཛོད།

ཧཱུྃ་ཧཱུྃ། གཏུམ་ཆེན་ནག་པོ་ལྷ་མ་དྲལ་དང་། །ཨེ་ཀ་ཛ་ཏཱི་ལ་སོགས་པའི། །བཀའ་སྡོད་འཁོར་དང་བཅས་པ་ལ། །ཁྱད་པར་དམ་རྫས་འབུལ་ལ་བཞེས། །མཆོད་སྤྲིན་རྒྱ་མཚོ་དཔག་མེད་དང་། །མཾས་འི་རྒྱུ་ཅན་གཏོར་མ་དང་། །ཁྲག་མཚོན་རྒྱ་ཅན་དམར་པོ་དང་། །ཁྱེད་རང

༄༅། ཧཱུྃ ཟུ་གྲུ་དད་ཕྱིན་ཚོལ་ནི ཧཱུྃ་རོ། གཏུམ་མོ། ཚེར། ནེ་ཝེ། ནེ་གི། གྲྀ། ཅི་ག།

སྒོ་ཝ། ཡི། ཡི་རི། ཡི། ཡུ་ལུ། ཧྲི་ཡེ། ལྷུམ། ཅིམ། ཧྲི་ལ། ར་ཆ། ཛེ་ཧྲི། ཛེ་ར། ཚེ། ཏྲུ། ལི་ཧ། ཏྲེ།

ཡུ་ལུ། ཙི་ན། ཧྲཱི། ཡི་ཀ། ཡི་རི། ཡུ་ལུ། ཡི་ཀ། ཧྲི་ཡེ། ལི། གི་ག། སེ་གམ་ན། ཐི་ཏྲི། ཡི་ཙི། ཡི་ས། བཀྲི་ཛབ། རྨོ་ཁ།

ཡི་བ། འཆོར། སོ། ཝེ་ཧོ། དྲཻ། ཡུ་ལུ། ཡི་རི། ཡི། ཡི། ཤྲ་ཡི། བཙིས། ཉེ་ཁེ། པི་ར། ཏྲི་ལི། ཡི་ཏྲི། ཡི་ཡ། ཧྲེ་ར། པི་ར།

རི་ས། ཙིམ། སྨུ། ཙིམ། ཧྲི་ལ། ཡི། ཡི་རི། ཡུ་ལུ། ཡུ་ལུ། ཧྲི་ཡེ། འབྲུལ། ཧྲུ་ལུ། ཤི་ཝ། ཧྲཱི། ཧྲཱུ་ཧྲཱུ་གཞིས་བརྟགས་ཡིན་ཡོད

ཕྱུང ལེ་ཤ

I

I

གསང་བའི་དེ་ཉིད་རྣམས་ཀྱིས། །ཧཱུ་མ་དྲལ་མཁའ་འགྲོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཡུ་དྲུ་ཐོ་མོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བྲན་གཡོག་འཁོར་བཅས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བར་ཆད་ཀུན་སེལ་མཐུན་རྐྱེན་སྒྲུབས། །དམར་ཆེན་རཀྟ་མཆོད་པ་སྒྲོལ། །ཤ་རུས་བ་ཟ་ཁ་བ་རི་ལྟར་སྤུངས། །མཛེས་པའི་རྒྱན་གྱིས་སྤྲིན་ཕུར་བརྡིབས། །དམ་ཚིག་ཅན་འདུས་གནས་མཆོག་འདིས། །ཧཱུ་མ་དྲལ་མཁའ་འགྲོའི་ཐུགས་སཿ །ཡུ་དྲུ་ཐོ་མོའི་ཐུགས་སཿ །བྲན་གཡག་འཁོར་བཅས་ཐུགས་སཿ །བར་ཆད་ཀུན་སེལ་མཐུན་རྐྱེན་སྒྲུབས། །རྫས་པའི་རྒྱན་དྲུག་སྣུ་ལ་རྒྱན་དང་། །ཁྲ་གཞག་ཤིག་ལེ་ཟེ་རིས་དང་། །སྤྲུག་ཤམ་དར་གྱི་ལྷབ་ལྷུབ་དང་། །དཔལ་ལ་གྱི་ཆས་བརྒྱུད་ལ་སོགས་པས། །ཧཱུ་མ་དྲལ་མཁའ་འགྲོའི་ཐུགས་སཿ །ཡུ་དྲུ་ཐོ་མོའི་ཐུགས་སཿ །བྲན་གཡོག་འཁོར་བཅས་ཐུགས་སཿ །བར་ཆད་ཀུན་སེལ་མཐུན་རྐྱེན་སྒྲུབས། །དམ་གསས་མེད་ཐུགས་རྗེས་འགྲོ་དོན་དུ། །གདུག་པའི་གཟུགས་སུ་སྒྱུར་སྤྲུལ་བཞུགས། །སྟོང་དང་སྙིང་རྗེའི་རང་བཞིན་དུ། །ངེས་པར་རྟོགས

II

༄༅། །པའི་ཤེས་རབ་ཀྱིས། །ཧཱུ་མ་དྲལ་མཁའ་འགྲོའི་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །ཡུ་དྲུ་ཐོ་མོའི་ཐུགས་སཿ །བྲན་གཡོག་འཁོར་བཅས་ཐུགས་སོ། །བར་ཆད་ཀུན་སེལ་མཐུན་རྐྱེན་སྒྲུབས། ཞེས་པས་ཆེན་གྱིས་མཛད་པའོ།། ཧཱུྃ༔ སྤྱི་དང་བསྲུང་ཐུགས་སུ་ཧཱུྃ་འཕེལ་ནུས་མཐུ་ལྡན། །བསྟན་པ་རྒྱས་མཛད་ནག་པོ་ཆེན་པོ་དང་། །ཨེ་ཀ་ཛ་ཊི་འདོད་ཁམས་དབང་ཕྱུག་མ། །ཞིང་སྐྱོང་གཙོ་འཁོར་དུར་ཁྲོད་བདག་པོ་དང་། །གནོད་སྦྱིན་ཡབ་ཡུམ་ཡུ་དྲུ་ཧུམ་སྲིང་དང་། །དཀར་མོ་ཉི་ཟླ་བདུད་རྒྱལ་ལྷ་རུ་བསྲུང་སོགས། །ཕྱི་ནང་མཆོད་སྤྲིན་རྒྱ་མཚོས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། ▣ །རྒྱ་ཆེན་གཏོར་མ་ཚོགས་ཀྱི་འཁོར་ལོ་དང་། །ཐུགས་དམ་གཉེན་བསྐང་ཕྱག་མཚན་དམ་པ་དང་། །རྫས་རྒྱན་དྲུག་གིས་འཁོར་བཅས་ཐུགས་དམ་བསྐང་། །བདུད་རྩི་སྨན་དང་རཀྟ་གསང་རྟེན་ལྷ། །ཕྱི་རྟེན་གཡག་རོག་རྟ་དང་བྱ་ཁྱི་ལུག །དར་ནག་ལྕེབ་ཉེན་དང་དགྲ་བོའི་དོན་ལྷ་ཡིས། །ནག་པོ་འཁོར་བཅས་ཐུགས་དམ་བསྐང་ཧཱུྃ་རྦད་ཅིག ▣ །བྱེད་པ་རང་གི་སྐྱིད་རྒྱུ་ནང་ངག་གིས་བསྐང་། །ཐུགས་དམ

▣ = 12 12345 12345 12345 1

III

མ་བསྐང་ང་བསྟེན་བསྒྲུབ་མ་འཕྲོལ་དང་། །མཆོད་གཏོར་མ་གྲུབ་ཉམས་དང་སྒྲིབ་པ་ཀུན། །ཉེས་ལྟུང་ཚོགས་རྣམས་ཐུགས་རྗེས་བསྐྱང་དུ་གསོལ། །ཐུགས་དང་འགལ་བའི་ཉེས་པའི་མཚམས་བཤགས། །བསྟན་པ་སྐྱོང་ལ་འགྲོ་ལ་ཕན་དགོས་ཀྱི། །ཐུགས་དམ་བསྐང་ངོ་དངོས་གྲུབ་མ་ལུས་སྩོལ། །བསྟན་པ་སྲུངས་ཤིག་སྲུང་མ་དམ་ཅན་རྣམས། ▣ དཔལ་ལྡན་བརྩེ་བ་ཆེན་པོ་ཀུན་དགའ་སྙིང་པོས་མཛད་པའོ།། ༔ ༔ ས་སྐྱའ རྗེ་བཙུན་བསླུ་མེད་མཆོག་རྣམས་དང་། །ཡི་དམ་ཞི་ཁྲོ་རབ་འབྱམས་ཀུན་གྱི་ངོ་བོ། །བཀའ་སྲུང་དམ་ཅན་རྒྱ་མཚོ་ཡོངས་ཀྱི་གཙོ། །ཆོས་སྐྱོང་ཡིད་བཞིན་ནོར་བུ་ཕྱེད་རྣམས་ཀྱིས། །བདག་ཅག་དཔོན་སློབ་དུས་འདིར་ཚེ་རིང་ཞིང་། །བསམ་དོན་ཐམས་ཅད་ཡིད་བཞིན་འགྲུབ་པ་དང་། །ཕྱི་མ་དག་པའི་ཞིང་དེར་པ་སྐྱོལ་ལས། །རྫས་དེ་སྐྱོབ་ལེན་པའི་ཕྲིན་ལས་མཛོད།། ༔ ཧཱུྃ༔ དཔལ་ལ་ལྷ་ན་མགོན་པོ་འཁོར་བཅས་ལ། །གཞན་ཡང་དགོས་པའི

I

༄༅། སཾ། སྤྱི་ཡི་ རྗེའི་ བཙུན། བསྐྱེལ། མེད། མཆོག། འོག། རྣམས། མི་
དང་ ལྷ། ཡིའི་ དམ་ ཉི་ ཁྲོ་ རབ་ འཇིགས་ ཀུན། ཏུན། ཕྱིས་ ཡིའི། དངོས་ འོག། བཀའ་ལ། སྐྱོང་ བས།
ཅིག། ཧྲུ། མཆོག་ ཡོངས། འོར་ ཀྱི་ འིའི་ གཙོ་ ལོ་ རྣམས་ སྐྱོང་ ཡིད། བཞིན། རྣམ། བྱུག། རྗེས་ འིད། རྣམ
ཀྲིཿ ཆེས་ འིའི་ བདག། ཅག། དཔའོ། སྨོན་ དུས། འདིར། ཅི། འའི། རིང་ ཀླུ། བཞིན་ ཐི་ བསམ། དགོ། བས།

II

༄༅། ཅན། ཡིད་ བཞིན། འཁྲུབ། ཏུན། སྟ་ སྐྱ་ དང་། རྟེ། ཕྱོ། སྨ། དག། པའི།
ཞིང། དེས། བདག། འའི། སྨི་ བོ། ཡོངས། འའི། བཏུས། དེའི། སྦྱིའི། ས། ལེན། པའི། ཕྱིན། དེའི། ཁམས
ཕྱིར་ ཡེ
འའི་ མཇོད།། ཡུ།། ཉྡ ༡༢༣ ༡༢༣ ༡།།

I

མཆོད་པ་ནི། །རི་རབ་གླིང་བཞི་གླིང་ཕྲན་བཅས། །རི་བདུན་རོལ་པའི་མཚོ་བདུན་དང་། །རིན་ཆེན་བདུན་དང་རིན་ཆེ་ནོར་གཏེར། །སྐྱེ་འགྲོའི་སེམས་
ཅན་ལྷ་ཚོགས་འཁོད། །ཕྲེང་ཆེ་ཉི་ཟླ་ར་པ་མ་ཧེ་རུ། །གསེར་གྱི་ཕྱུ་མུ་ཏིག་ཕྱུར་ཤེལ། །དར་ཟབ་ཟང་གོས་དང་འབྲས་བུའི་ཚོགས། །མི་ཟད་ལོངས་སྤྱོད་གཏེར་
དང་གླིང་། །བཞེས་ཙིག་ཕྱུགས་དམ་བསྐང་བར་མཛོད། །བསྟན་པ་གཉེན་པོ་བསྐྱང་བ་དང་། །སྒྲུབ་པའི་བར་ཆད་སེལ་བ་དང་། །རྐྱེན་ངོ་ན་ཚོད
གདོད་མེད་པར་མཛོད། །རྩུ་གསོན་ཅིག་མགོན་པོ་འཁོར་དང་བཅས། །འགྱུར་བའི་མཆོད་པ་རྒྱ་ཆེན་འདི་རྣམས། །ཕྲེད་ཀྱི་ཐུགས་དམ་བསྐང་འགྱུར་
ནས། །དགེ་བཙོལ་བའི་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །ཕྱོགས་འཆང་བརྒྱ་ཅག་འཁོར་བཅས་དང་། །རྒྱ་སྦྱོར་ཡོན་གྱི་བདག་པོ་ཡི། །ནད་གདོན་སྡིག་ཅང་སྡིག
ཞི་བ་དང་། །དཔལ་འབྱོར་སྟན་པར་གྲགས་པ་དང་། །ཚེ་བསམ་དོན་དུ་འགྲུབ་བར་མཛོད། །རྟག་ཏུ་ལོངས་སྤྱོད་ལྡན་པ་དང་། །ཚེ་རབས་བར་ཆད

II

༄༅། །མི་དབྱུང་ཞིང་། །རྟག་ཏུ་ཕྲེང་དུ་ཟིལ་གྲོགས་མཛོད་ཅིག །བྱང་ཆུབ་བར་དུ་སྐྱོང་ངས་གྲོགས་མཛོད། །ཆོས་སྐྱོང་མགོན་པོ་ལྷ་མ་དྲལ་ལ། །
གཞན་ཡང་ཕྲིན་ལས་བཅོལ་བ་ནི། །རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་བ་ཤིག་པ་དང་། །དཀོན་མཆོག་དབུ་འཕང་སྨོད་པ་དང་། །བདག་ཅག་སྒྲུབ་པ་བྱེད་པ་ལ།
བསམ་སྦྱོར་ངན་པ་བྱེད་པ་རྣམས། །གང་ཡིན་ནག་པོ་ཆེ་ན་པོས་བསྒྲལ། ། ⊡ 123 123456789 [twice], 123 ཧཱུྃ༔ ལྷ་ཆེན་དཔལ་འབར་མཐུ་མཆུང་།
ལྷ་མོ་ནག་མོ་ཐུགས་མ་གཡེལ། །མ་མོ་མཁའ་འགྲོ་བདུད་མ་བྲལ། །ཕོ་ཉ་ལས་མཁན་རྣམ་ལ་མཐུན། །དཔལ་ལ་འབར་མདུ་ཀླུ་ལ་ནི། །ཁྲམ་ཁབ་བསྒྱུར
བའི་མཐུ་བོ་ཆེ། །བདུད་ཁ་བསྒྱུར་བའི་ང་རོ་ཅན། །དོན་བུ་བ་བཀྲུག་བསྒྱུར་དུས་ལ་བབ། ⊡ །སྲིད་པའི་ཁྲམ་ཁ་ད་བསྒྱུར་ཅིག །ཕྱ་འདྲེའི་དམག་སྐྱ་ངོ་གྲུ
ལ་དྭངས། །གཞན་གྱི་བསམ་སྦྱོར་ངན་པ་དང་། །བྱད་ཁ་བསྒྱུར་ཁ་གཏོད་པ་བཟློག །ཚེ་ཟོར་ཡུངས་ཟོར་འཕེན་པ་བཟློག །འབྱུང་པོས་ཞོད་ཟོར
འཕེན་པ་བཟློག །ཀ་ཤེ་ན་རྟེའི་འཁོར་ལོ་བསྐོར་བ༔ །བདུད་ཀྱིས་ཁྲམ་ཁ་ཕྱོགས་པ༔ །མོ་མོས་ཁྲག་ཟོར་འཕེན་པ༔ ⊡ ཀླུ་ཡི་དྲང་ཁ་བཙུགས་པ
བཟློག །ཞི་ཏུ་རང་གྲི་ལ་ཐུབ་པ༔ །སྤྲུ་རྒྱགས་པ་བར་ཆད་བྱེད་པ༔ །རྒྱལ་པོས་སྐྱོ་འབོག་གཏོང་བ༔ །ལྷས་དན་བརྒྱད་ཏུ་རྒྱ་གཅིག༔ །ཡེ་འདྲེ།

⊡ 123 123456789 123

THIGH-BONE TRUMPETS PLAY 'SEND FOUR' IN ⊡ 19/II-5, 19/II-7, 19/III-3, 19/III-5.

CONCH-SHELLS PLAY : 'SEND THREE' IN ⊡ 19/II-3, 19/III-1.

III

ལྷ་ཀླུ་བརྒྱད་དགུ་ཙུ༔ །མི་ལམ་ངན་དང་མཚན་ལྟས་སྡིག །ནད་རིགས་བཞི་བརྒྱ་རྩ་བཞི་བཟློག ⊡ ལོ་སྐག་ཟླ་སྐག་ཞག་སྐག་དང་། །དྲང་སྲོང་གཟའ
ཡི་གདོང་གང་བཟློག །ཞང་ཞུང་གཙོ་དམར་འབེབས་པ༔ །སུམ་པའི་གླང་ཟོར་འབེན་པ༔ །བཙན་སྤྱུགས་ཟོར་འཕེན་པ༔ །བོན་པོས་རྣ་ཟོར་འཕེན
པ༔ །སྔགས་པས་མདའ་ཟོར་འཕེན་པ༔ །བུད་མེད་དམོད་ཟོར་འཕེན་པ༔ ⊡ རྣམ་བགེགས་ཤིང་བཞིའི་འཆེ་ངས་པ༔ །མི་ཕྱུགས་ངན་པ་ཐམས་ཅད་བཟློག།
མཁའ་འགྲོ་མ་དང་རོ་ལངས་དང་། །རྒྱལ་པོས་ནི་བར་ཆད་བྱེད་པ་བཟློག །དེ་ལ་སོགས་པའི་གདུག་སེམས་རྣམས། །ཐམས་ཅད་སྡུད་བའི་དགྲ
ལ་རྦྱོ༔ ཐམས་ཅད་གནོད་པའི་བགེགས་ལ་ཧཱུྃ༔ ⊡ (ཐམས་ཅད་རྦད་གཏོང་སྟོང་དུ་ཧཱུྃ༔) མཧཱ་ཀཱ་ལ་མཐུ་རྩལ་ཅན། །ཕྲིན་ལས་དག་པ་མི་བཟང་
པས༔ །གསོད་ཅིག་ཐུབ་ཅིག་དགྲ་དང་བགེགས། །གཏང་ངོ་གཉེར་རོ་ཕྱུགས་དམ་ཅན། །རྟགས་དང་མཚན་མ་མྱུར་དུ་སྟོན་ངས། །ལོ་ལོ་ག་ཡི་ལ་བམ

VERSE IN PARENTHESIS HAS NOT BEEN RECITED
IN THE PERFORMANCE RECORDED

20/I·2 CONCH-SHELLS PLAY 'SEND THREE'

I

༄༅། །མཛོད་པར། །བདག་གི་དཔལ་དང་གྲོགས་མཛོད་ཅིག །བདག་གི་འཁོར་དང་ནོར་ཕྱུགས་ཀུན། །ཧྃ་ཕཊ་ཙྃ་བསྒྲུད་སྤྱོ་བ་གཉེར་མཛོད་
ཅིག ། 123 123456789 ། ཤེ ཤེ 123 ... 123 ... 1 །བཟླགས་པའི། ཧཱུྃ༔ དཔལ་ལྡན་མགོན་པོ་དགོངས་སུ་གསོལ། །བདག་གིས
ཐོག་མ་མེད་དུས་ནས། །ད་ལྟའི་བར་གྱི་རྗེན་པ་ལ། །ནག་པོ་ཁྱེད་ལ་མཆོད་ཅིང་བསྟོད། །ཉེས་པའི་ཚོགས་རྣམས་བཤགས་པར་བགྱི། །དུས་ངན
སྙིགས་མའི་རང་བཞིན་དང་། །བརྩོན་ཆུང་ལེ་ལོ་བརྗེད་ངས་ཀྱིས། །ཐམ་རྡོ་རྗེ་འཛིན་མ་བསྒྱུར། །དཔལ་ལྡན་ནག་པོ་ཆེ་མ་བསྙེན། །བསྙེན་སྒྲུབ་མཆོད་
ཡུས་གཡེལ་བ་དང་། །སྒྲུབ་རྫས་དམན་ལ་མོས་པ་དང་། །དུས་ཀྱི་མཆོད་གཏོར་ཆགས་ལ་སོགས། །མདོར་ན་རྩ་བ་ཡན་ལག་གི། །དམ་ཚིག་ཉམས་པ་ཅི་
མཆིས་པ། །མཐུ་ནན་རྫས་འདི་ཡིས་བསྐང་བར་གྱུར་ཅིག །སྐང་ས་སུ་བབ་པའི་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །དང་དུ་བླང་བའི་ཞལ་བཞེས་རྣམས། །དུས་འདི་ནས
བཟུང་བྱང་ཆུབ་བར། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོ་གཉེར་དུ་བཞེས། །མགོན་པོ་འཁོར་བཅས་ཡོངས་དགོངས་འཚལ། །ཁྱེད་ནི་ཡེ་ཤེས་སྤྱན་དང་ལྡན། །
བདག་ཅག་མ་རིག་ལུས་དག་སེམས། །ནོངས་པ་ཅི་མཆིས་བཟོད་པར་གསོལ། །རྒྱུ་རྐྱེན་ཕྱུད་ཉམས་ཉག་མ་འདྲེས། །དམ་བཅའ་མ་བརྗེ་ན་བསྟེན
སྐྱབ་གཡེལ། །འདོན་ཆགས་སེར་སྣ་འཁྲུལ་པ་རྣམས། །མགོན་པོ་ཁྱེད་ལ་བཟོད་པར་གསོལ། །སྐུ་གསུང་ཐུགས་ཀྱི་དམ་ཚིག་དང་། །ཉེས་བྱས་ལ

II

༄༅། །སོགས་དམ་ཚིག་ཀུན། །བདག་གིས་མཚོན་ཉམས་སྲིད་པས། །དཔལ་ལྡན་མགོན་པོས་བཟོད་པར་གསོལ། །ཕྱིན་ཆད་སྡོམ་ཞིང་མི
བགྱིད་དོ། །བསྐང་ངོ་བཤགས་སོ་ཐུགས་དམ་ཅན། །དོན་ཡུབ་ལྡ་ལས་མས་འབབ་སྒྲོངས། ཨོཾ་དམ་རྫས་གཉན་པོ་མཆོད་དང་། །ཐུགས་དམ་ཉམས་ལ
མ་བསྐང་དང་། །རྩ་བའི་དམ་ཚིག་མི་བསྲུང་དང་། །གསང་བའི་མཆོག་བསྒྲགས་ལ་སོགས། །མཆོད་ནས་རིག་ཉམས་ཚོགས་ཀུན། །དོན་ནུབ
བསྐང་བ་འདི་ང་བཤགས་པར་བགྱི། །ཁྱེད་ཀྱང་དམ་ལས་མི་འདའ་བར། །བདག་གིས་བཅོལ་བའི་ལས་རྣམས་མཛོད། །བདག་ཀྱང་དམ་ལས
མི་འདའ་བར། །བསྐྱབ་ཅིང་རྟག་ཏུ་ཁྱེད་མཆོད་དོ། དམ་ལ་བཞག་སྟེ་ཐུགས་དམ་བསྐང་བའི། ཧཱུྃ༔ དཔལ་ལྡན་ཆོས་སྐྱོང་མགོན་པོ་ཁྱེད། །སྟོན་ཆེ་བདེ
གཤེགས་སྤྱན་སྔ་རུ། །ཇི་ལྟར་ཁས་བླངས་དམ་བཅས་བཞིན། །རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་སྲུང་ཞིང་། །བསྟན་ཅིང་བསྐྱབ་པའི་ལྷགས་འཆང་གིས།

III

གསོལ་བཏབ་པ་ལས་རྣམས་མ་བསྒྲུབས་ན། །དམ་བཅའ་འགལ་བར་མི་འགྱུར་རམ། །དེ་བས་སྔོན་གྱི་དམ་ཚིག་ནི། །དང་པོ་རྡོ་རྗེ་འཆང་གི་བཀའ། །
དེ་ནས་བླ་མ་ཟེ་ཚོགས་སྲིད་བཀའ། །དེ་ནས་རྗེ་བཙུན་བླ་མའི་བཀའ། །ཇི་ལྟར་བསྒོམས་ཤིང་བཅོལ་བ་ལྟར། །ད་ལྟ་རྣལ་འབྱོར་བདག་བསྐུལ་གྱིས། །
བསྒོ་བའི་ལས་འདི་མྱུར་དུ་གྱིས། །བརྩེ་གདུང་བྱང་སེམས་མ་ཆུད་བར། །རྟག་ཏུ་མི་འབྲལ་སྐྱོངས་གྲོགས་མཛོད། །འབོད་དུས་སྐན་ཀྱི་སྣ་ཡི་མཛད་བར།
བསྒྲུབ་དུས་མྱུར་དུ་ཞལ་བསྟན་འཚལ། །མཆོད་ན་ཕྲག་དོག་མཆེ་བར། །ཚོད་དུས་མཐུ་རྩལ་མ་ཆུང་ཞིག །སངས་རྒྱས་བསྟན་ལ་གནོད་པ་དང་། །
གསང་སྔགས་ཟབ་མོ་སྨོད་བྱེད་ཅིང་། །བླ་མ་ལ་སྡང་སེམས་ཅན་འཚེ། །བྱང་ཆུབ་བསྒྲུབ་ལ་བར་གཅོད་པའི། །དགྲ་བགེགས་ལོག་འདྲེན་གང་ཡིན་
པ༔ །ནག་པོ་ཁྱེད་ཀྱི་མཐུ་རྩལ་གྱིས། །སྐད་ཅིག་ཉིད་ལ་བསྒྲལ་བར་གྱིས། །ཤ་ཁྲག་རྫས་ལ་བཅོགས་སུ་རོལ། །དོན་སྙིང་རྣམ་ལྷ་ཞལ་དུ་གསོལ། །ཡན

HIATUS IN THE RECORDING FROM 20/III·5 TO 22/I·3

I

༄༅། བཤགས་པའི།

ཐུང་འབོལ

ཧཱུྃ་ ངོ་ནྭ། དཔལ་ལ། ཐོ་ནེ། མི་གོན། འོ་མོ། སོ་ སྦོ་ འིའི། ཡོ་ཡ། དགོངས། འོངོ། སོ། ཏོ་ཡུ། གསོལ། ཡོ་ ངོ་ཡེ།

ངརྩེ་རྒྱུར ... ངམེ་རྒྱུར

ཡོ་ཡ། བདེགས། གིའི། ཐོག། འོགོ། མི་ལ། ཝིལ། འིའི། ཡོ་ཡ། མེ་ངེ། འོ་ཡེ། དུས། འོ་ཡུ་ཡུས། ཆོས། ཡོ། འིའི་ཡོ་ཡ་དོ་ལ། དུ་རྗེས། པར།

II

༄༅། ངིང། རྗེས། ཡོ་ འིའི། ཡོ་ཡ། བསྟན་ འིའི། པོ། ངིངང། ཡོ་ ཡོ། འིའི། ཡོ་ཡ། ནོམ་མ། ཕོ་ར།

ཧྲེ ... ཧྲེ ... ངཚེ

ཁྲིད་ ངོ་ཡེ། ལོ་ སྦོ། འིའི། ཡོ་ཡ། མཆོད། འོ་ངོད། ཅིང། ངིངི། བསྐྱོད། ཡོ། འིའི། ཡོ་ཡ། ཉེས། པ་ཡི། ཚོགས། འིག། ཐུམ།

ངཚེ ... ཐྲད ... ལེན

མོ། འིའི། ཡོ་ཡ། བཞིར། འིག། པར། ངོར། བཞི། ཡོ།། ཐོ་ཐོ་ཀུ་བཏེག་ལ་ནུ་མེ་ག

III

༄༅། ཧཱུྃ་ང། དཔལ་ལ། ཐོ་ན། ཆོས་སོ།

ཐིངང། མགོན། འོ་ནོ། པོ། ཏོ། ཁྲིད། ཡོ། ངིའི། ཡོ་ཡ། ཐོ་ནོ། ཚོ་ཡི། བ་དེར། གཉན་ར། ཕྲིན། འི་ཤེ། སྟོ། བོ་ཡ། ཧྰུ།

ཚེ་སྒྲུ ... ཞེ་བདེག ... ངཟེ ... འཁྱེན ... ངཚེ་རྒྱུར ... ཞབོལ ... ཧྲེ

ཡོ་ཡ། ཧཱུྃ་ཡི། ལྡོར་ར། འཕམ་ཡེ། ཐུབ་བཅད། དམ་ཡ། འམ། བཙན། འོ་ཡེ། བཞིན། ཡོ། འིའི། ཡོ་ཡ། རྒྱལ་ལ། ཐོ་ཡི། བསྟེན།

ཧྲེ ... འབོལ ... ངཟེ ... ཧྲེ ... ཚེ་བདེག ... ཧཱུྃ

པ་ཚོད། མོ། ཝིབ། སྒྲུབ་ ཧཱུྃ་ཧཱུྃ། ཤིང། ངིངའི། བསྟན། ཅིང། གྲུབ། པ་ཡི། སྡིག། འིག། བཅོལ། འིར། གིས། ཡོ། འིའི། ཡོ་ཡ།

IV

༄༅། གསོལ། བཏབ་པར། ལས། ནམས་ཆོ། མོ་ར། ཝ་ཝ། སྒྲིབ། ཐུ་ཐུ། ནོ་ར། ཡོ་ཡ། དམ་མ། བཙན་ཡི། འགལ་ལ། འབོ་ཆོ།

ངཚེ ... འབོལ ... ངཚེ ... ཧྲེ ... འབོལ ... ངཚེ ... འབོལ ... ལེན ... བཏེག

མིང་ ངིར། འགྱུར། ཐུ་རུ་ ར་མ་ མོ། འིའི། ཡོ་ཡ། དེ་སེ། བཞི། ཐོན། ཀྱིས་ཡི། དམ། འམ། ཆོག། ངོད་ངོ་སྒྲོ། ཡོ། ཐུ་ཐུ་ཐུ

སྒྲུར

ཏེག་ལ་ནུ་མེད།

I

༄༅། །ལག་མ་གོ་ཆོད་རྒྱན་དུ་གྱིས། །རྒྱ་སྐྱོར་ཡོན་གྱི་བདག་པོ་དང་། །བདག་དང་བདག་གི་འཁོར་རྣམས་ཀུན། །ཚོང་སྤྱོད་དཔལ་བསྐྱེད་བསམ་
པ་སྒྲུབས། །འཁོར་དང་ལོངས་སྤྱོད་དབང་དུ་བསྡུས། །ནད་ཁ་རིམས་ཁ་དགྲ་ལ་བསྒྱུར། །དེ་ལྟར་བཅོལ་བའི་ལས་འདི་དག །མ་གཡེལ་དེ་རྗེ་ཉིད་
དུ་མཛོད། །དུས་ལ་བབ་བོ་དམ་ཚིག་ཅན། །འདོད་པའི་དོན་རྣམས་མྱུར་དུ་སྒྲུབས། །ཁྱེད་ཅོལ་བའི་ཕྲིན་ལས་སྒྲུབ་པར་མཛོད།། །དཀར་པོའི་ལས་ལ་བསྐུལ་
བའི་ཕྲིན་བསྟོད་པ་ནི། ཧཱུྃ༔ དཔལ་ལྡན་མ་གོན་པོ་ནག་པོ་ཆེ། །སྐུ་མདོག་མཐིང་ནག་འཇིགས་པའི་གཟུགས། །ཡང་དག་དཔའ་བོ་ཆེན་པོ་སྟེ། །ཞལ་
གཅིག་པ་ལ་ཕྱག་གཉིས་པ། །ཁམ་ནག་རལ་པས་སྟོད་ཁམས་ཁྱབ། །ཁྲོ་གཉེར་སྨྲིན་ཚང་མུན་ལྟར་འཁྲིལ་བས། །སྨིན་མ་དམར་སེར་གློག་ལྟར་འཁྱུག
སྤྱན་གསུམ་དཀར་དམར་སྐར་ལྟར་འཁྱུགས། །སྐྱོན་ནས་རྡོ་རྗེ་འཕོ་གོས་སེར་འབེབས། །ཞབས་ནས་སྤྲུང་ནག་རྒྱུ་མ་འཚུབས། །ཞལ་ནས་ཁྲག་གི

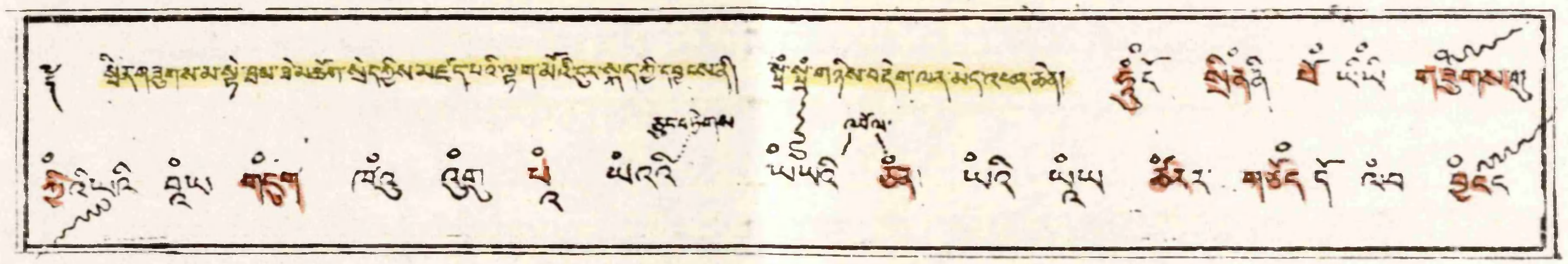
II

རྒྱུན་ཡང་འཛག །ཕྱག་གཡས་རྡོ་རྗེ་གྲི་གུག་དང་། །གཡོན་པས་ཐོད་པ་ཁྲག་བཀང་བསྣམས། །ཕྱག་རྒྱ་ལྔ་ཡིས་སྐུ་ལ་བརྒྱན། །རྟག་ཞགས་སྔོན་པ
བསྣམས་པ་དང་། །ཐལ་བའི་མཚན་མ་ལུས་ལ་བྱུགས། །ཐོགས་འདྲིལ་རྣན་ནི་བརྗེ་བས་པ་དང་། །མཆེ་བ་ཟླ་ཚེས་ལྟ་བུར་གཙིགས། །ཁྲོ་གཉེར་རབ་
འབར་གཟི་བརྗིད་ཅན། །ཐོད་པའི་ཕྲེང་བས་དོ་ཤལ་བྱས། །གསུས་པ་འཕྱང་ལ་ཡན་ལག་ཐུང་། །ཐམས་ཅད་བྱུང་ལ་ཕྲུམ་པ་སྟེ། །མཆུ་དང་སོ་ཡང་
ཁྲག་གིས་བསྒྲུས། །སྦྲུལ་དང་རུས་པའི་རྒྱན་གྱིས་བརྗིད། །རོ་ཡི་སྟེང་ན་འགྱིང་བག་ཅན། །ཞིང་སྐྱོང་མཁའ་འགྲོ་མ་མོས་བསྐོར། །ཏྲ་ཏྲ་ཆེན་པོའི
སྒྲ་ཆེན་སྒྲོགས། །འཇིག་རྟེན་གསུམ་པོ་སྒྲག་བར་བྱེད། །ཤིན་ཏུ་མི་བཟད་ཁྲོས་ཚོམ་ན། །རང་གི་ཡན་ལག་ཤ་ཡང་གཅོད། །སྔོན་པོའི་གཟུགས་ཀྱི
ནག་པོ་ཆེ། །དཀོན་མཆོག་གསུམ་གྱི་སྲུང་མ་མཛོད། །སྔོན་གྱི་དམ་བཅས་བཞིན་དུ་གྱིས། །སྙིགས་མ་འི་དུས་འདིར་གནོད་བྱེད་པ། །འདི་དག་བསྣན

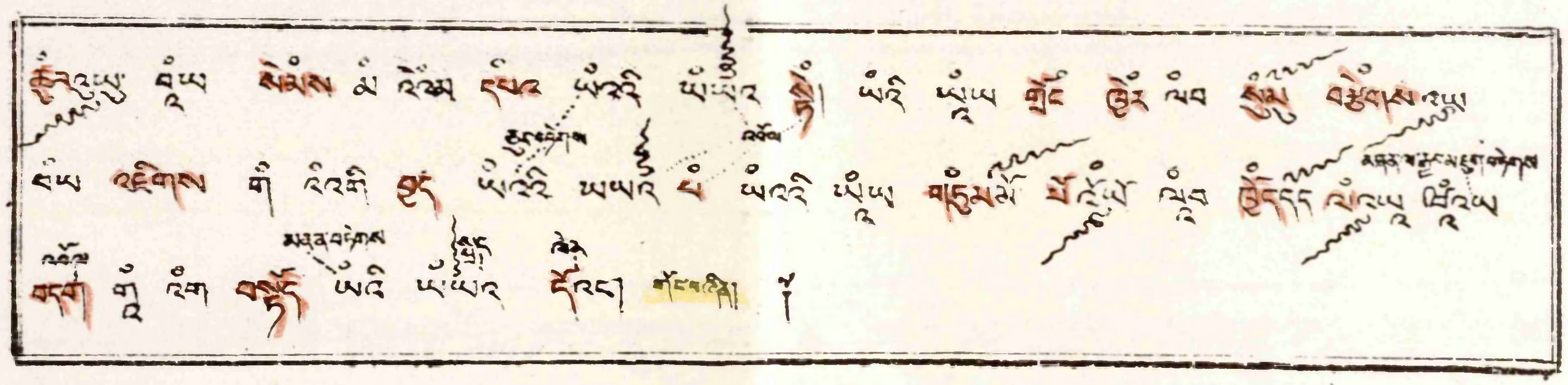
III

༄༅། །ཕའི་དགྲ་བོ་སྡོ།། །ཁ་ཁྲ་ཉིས་དགྲ་ལ་རོལ། །ཁྲི་རྣ་གྲི་རྣས་དགྲ་བོ་ཟུངས། །ཧྲ་རྣ་ཟ་རྣས་དགྲ་བོ་ཆེ་དངས། །ཏ་ལྔ་ཏ་ནས་དགྲ་ལ་རྒྱོབ།།
དྲ་དྲ་དྲས་དགྲ་བོ་སྲིགས། །པ་ཙ་པ་ཙས་དགྲ་བོ་ཆོས། །དྷེ་ན་མ་ཀ་ས་དགྲ་བོ་སྐྱོལ། །མ་ར་མ་རས་དགྲ་བོ་གསོད། །ཐུག་གི་རྒྱ་ཊ་ཡ་ར་རྦྱུང་བར
ཀྱིས། །དམ་ཉམས་དགྲ་འདི་སྦྱར་དུ་སྒྲོལ། །རུས་པ་ཀྲང་པ་ན་དཀྲོལ་བཞི།། །གཏུ་འཛིན་རྣབ་ཕྱོད་ཉིད་ནི། །དགྲ་འདི་ངོ་སྐྱོ་བོ་རྦྱོད་འདུག་ལ། !
ཏལ་འབྲུ་ཙམ་ཡང་མེད་པར་མཛོད། །ནག་པོ་ཆེན་པོ་འཁོར་དང་བཅས། །དུས་ལ་བབ་པ་ཕྲིན་ལས་མཛོད། །བདག་གིས་བཅོལ་བའི
ལས་འདི་ལ། །དེ་རིང་ཉིད་དུ་སྒྲུབ་པར་མཛོད། །རོལ་མོ་རྒྱུན་བཞིན་ཆེམས་བརྡུང་ལྷ་བསྙེན་ནབ་བཟླ། དཔལ་ནག་པོ་ཆེན་པོའི་བསྟང་བཤགས་དམ་བསྐུལ་ཀུན་དགའ་གྲྭ
པས་སྦྱར་བ་བདེ་ཡོངས་སུ་རྫོགས་སོ།། 12 3 123456789 12 3 1 (✱) see next page ཧཱུྃ༔ སྲིན་པོའི་གཟུགས་ཀྱི་གདུག་པ་ཅན། །ཚར་
གཅོད་བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའ་སྲུ། །གྲོང་ཁྱེར་ལྷུམ་བརྩེགས་འཇིགས་བྱེད་པ། །ཀེ་ཏུ་མ་ང་ ལྷག་མ་འདྲ་ར་སྒྲད ཁྱོད་ལ་བདག་བསྟོད་དོ། !
མདོག་ནག་གཟུགས་ཐུང་གཟི་བརྗིད་ཆེ། །གདུག་པ་ཚར་བཅོད་ཀྱི་གྲུག་གཡས། །གཡོན་ན་ནཱ་དུག་པའི་ཁྲག་བཀང་སྣོད། །ཐོད་སྦྲེང་ཅན
ལ་བདག་བསྟོད་དོ། །ཁྲོས་པའི་ཞབས་བརྡབས་ས་གཞི་གཡོ། །འཇིགས་པའི་གད་མོས་རི་རབ་བསྒྱེལ། །དམ་ཚིག་ཉམས་པའི་སྙིང
འབྱིན་པ། །དམ་ཚིག་ཅན་ལ་བདག་བསྟོད་དོ།།

Cake offering mantras precede the 'strike two, without reply' formula in the 'great rebound' mode which introduces the following chant.

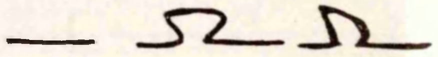


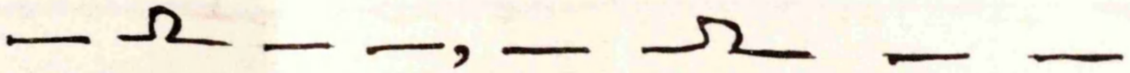
1
2 I



1
2 II
3

(*) 22/III-6

CONCH-SHELLS: 

THIGH-BONE TRUMPETS: 

DRUM & CYMBALS: 'thunderous beating' sbram sbram 1 2 3 byas 1 2 3 byas 1

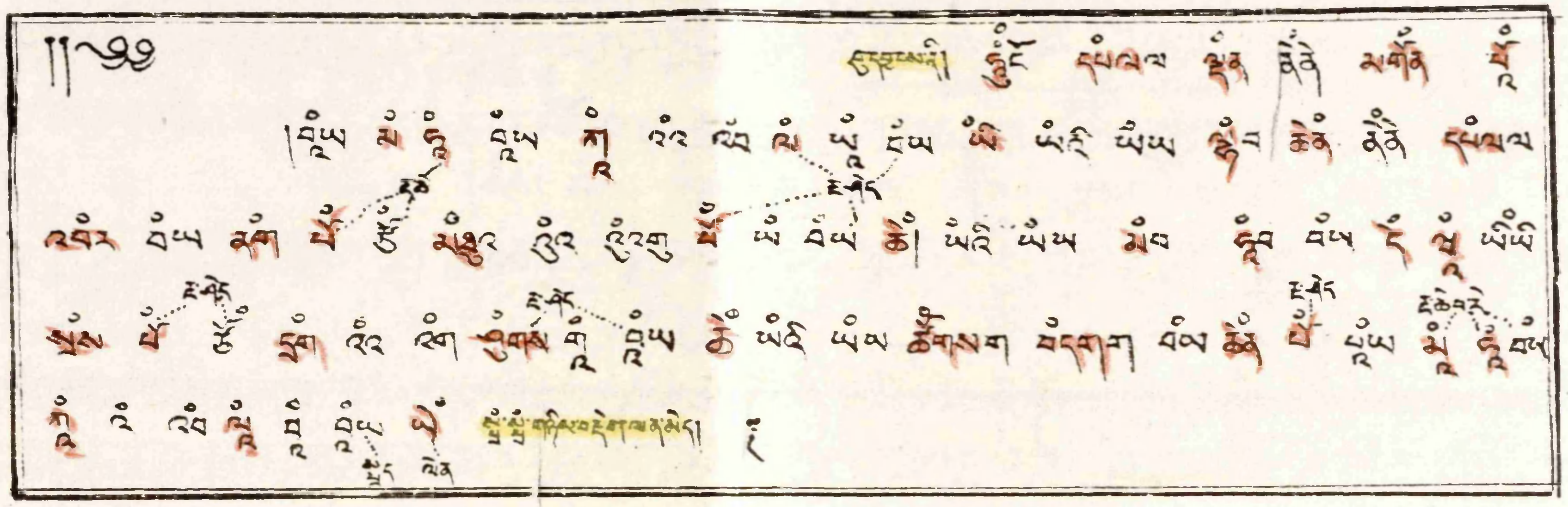
SHAWMS: song untranscribed

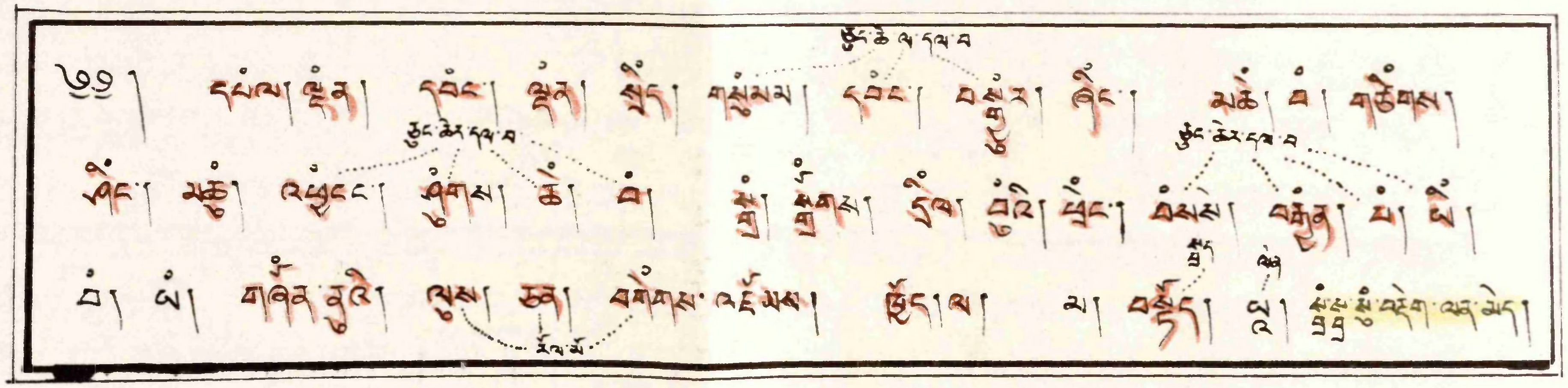
I

༄༅། ཧཱུྃ་དཔལ་ལྡན་མགོན་པོ་མ་ཧཱ་ཀཱ་ལ་ཡ། །ལྷ་ཆེན་དཔལ་ལ་འབར་བ་བདག་བཏིང་མོ་འཕྲེན་ཟུང་ནག་པོ
།མ་ཧཱ་ཀཱ་ལི། །མ་ཧཱ་དེ་ཝ་ཨི་ཤྭ་རི་ས་པ་རི་ཝཱ་ར་ཧཱུྃ་ཕཊ། །ཚོགས་བདག་ཆེན་པོ་མ་ཧཱ་ཀཱ་ལ་ཡེ། །འཇིགས་བྱེད་ཆེན་པོ་མ་ཧཱ་ཀཱ་ལ་ཡེ། །ལེགས་
ལྡན་ནག་པོ་གྲོང་ཁྱེར་སྲུ་མ་བརྩེགས་དགྲ། །བསྟན་པ་ཡོངས་ཀྱི་བསྲུང་མ་ནག་པོ་ཆེ། །ཆོས་འཁོར་ཡོངས་ཀྱི་སྐྱོང་ཞིང་ནག་པོ་ཆེ། །དམ་ཚིག་ཅན་གྱི་
དགྲ་ལྷ་ནག་པོ་ཆེ། །དམ་ཉམས་དགྲ་བོ་འཕྲོག་གཅོད་ནག་པོ་ཆེ། །འདི་རུ་གཤེགས་རྒྱན་གྱིས་བཀོད་མ་འདི་བཞེས་ཅིག །ཤ་ཁྲག་དམར་གྱི་གཏོར་
མ་འདོད་བཞེས་ཅིག །འདམ་སྐྱུ་ཏི་ར་ཞལ་ཟས་འདི་བཞེས་ཅིག །སྨན་རག་ཞུན་གྱི་མཆོད་པ་འདི་བཞེས་ཅིག །སྔར་བརྩོན་ལེགས་པའི་ཀྲི་ཏ་ང་
རྒ་གཉན་པོ་འདུལ། དབ་ཅོལ་ལེགས་པ་ལེགས་སོལ་འདང་བས་གཉན་པོ་བཞེས། །དཔོན་སློབ་བསྲུང་ཞིང་རྐྱེན་ངན་རྣམས་བཟློག་པ་དང་། །སྟོང་བའི་
དགྲ་དང་གནོད་པའི་བགེགས་ལ་སོགས། །བདུད་དང་བར་དུ་གཅོད་པ་རྣམས་མ་དག །ཐམས་ཅད་རྡུལ་ཕྲན་བཞིན་དུ་བརྫག་པར་མཛོད། །

II

བསྟན་པ་བསྲུང་བའི་ལས་འདི་མྱུར་དུ་བསྒྲུབས། །བླ་མས་བཅོལ་བའི་ཕྲིན་ལས་གྲུབ་པར་མཛོད། །བྲམ་ཟེ་མཆོག་སྲིད་ཀྱིས་མཛད་པའོ།། ཧཱུྃ༔ ཧཱུྃ༔
དཔལ་ལྡན་དབང་ལྡན་སྲིད་གསུམ་དབང་དུ་བསྡུར་ཞིང་། །མཆེ་བ་གཙིགས་ཤིང་མཆུ་འབྱུང་ཕྱག་ས་ཆབ། །ཁྲ་གྲོགས་ཟླ་བ་ཟ་བྱེད་ཕྲེང་བས་
།བརྒྱན་པ་ཡི། །ཀ་ཤྭི་ནུ་བུ་ཧི་ལུས་ཅན་བགེགས་འཇོམས་ཁྲོད་ལ་བསྟོད། །གཡུང་མོ་གདུམ་མ་སྲི་སྲིན་མོ་དང་། །སིདྡྷ་ཤློ་ཀ་ནས་རྣལ་
འབྱོར་མ། །དམ་རང་ལས་རླུང་ནག་ཁྲོམ་པའི་ཞལ། །གྲི་གུག་ཐོད་འཛིན་བསྟོད་པར་འོས། །རྒྱལ་བའི་ཐུགས་ཀྱི་ཕྲིན་ལས་ཀུན། །མ་ལུས་སྒྲུབ་པ་
འདུལ་བའི་ཕྱིར། །འཇིགས་པའི་སྐུར་སྟོན་འདོད་དོན་སྟེར། །ཧྲུ་བྲོད་གཉན་གྱི་བདག་པོར་བསྟོད། །གནོད་སྦྱིན་ཡབ་ཡུམ་མགོ་བོ་རི་ཉལ་
བྲུས༔ ཀེ་སེར་དང་ལྕགས་ཀྱི་གྲི་གུག་ཐོད་ཁྲག་འཛིན། །དར་ནག་གོས་ཀྱི་ན་བཟའ་ཐོད་ཕྲེང་ཅན། །གདུག་པ་ཅན་རྣམས་རྩད་ནས་གཅོད་
ལ་བསྟོད།





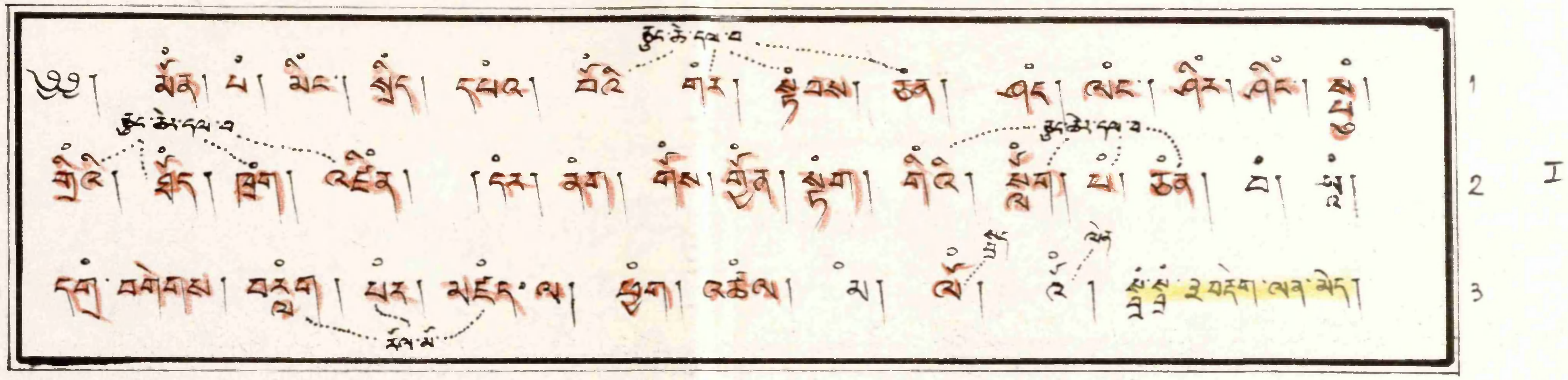
དཔལ་ལྡན་དབང་ལྡན་ reconstructed

I

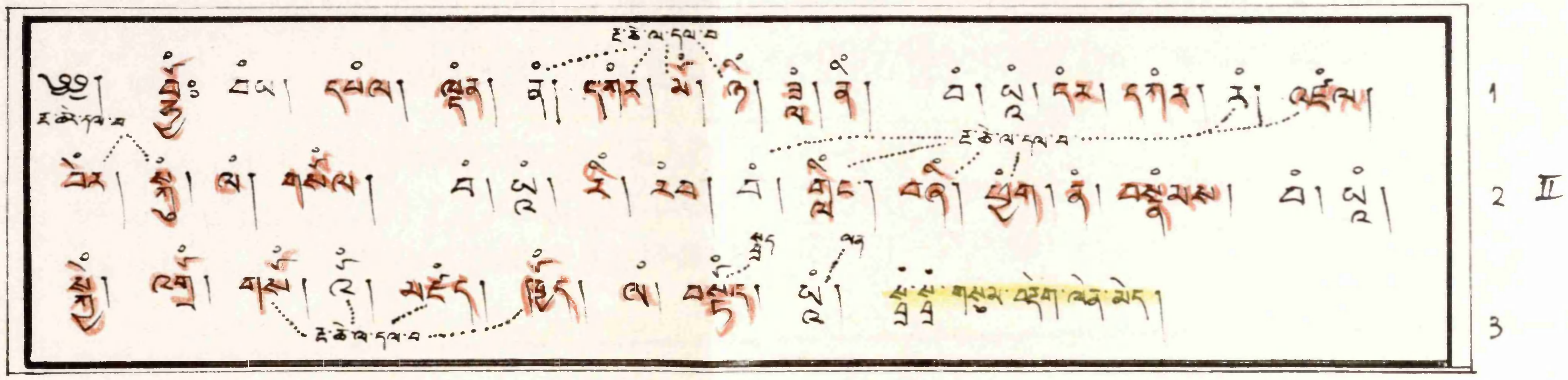
།མོན་པ་མང་སྲིད་དཔའ་བོའི་གར་སྟབས་ཅན། །ཤང་པང་ཤེར་ཤིང་ཕྱུ་གྲི་ཐོད་ཁྲག་འཛིན། །དར་ནག་གོས་ཅན་ནག་ཀྱི་
སྒྲོག་པ་ཅན། །དགྲ་བགེགས་བསྒྲག་པར་མཛད་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལོ། །དགྲ་བགེགས་ཕྱིད་པ་མཁའ་དང་མཉམ་པ་དང་། །ཤ་ཡི་ཕུང་པོ་རི་
རབ་མཉམ་པ་དང་། །ཁྲག་ཞག་འཁྲུགས་པ་རྒྱ་མཚོར་མཉམ་པ་ཡི། །ལྷ་མདྲ་ལ་འཁོར་བ་ཅས་མཆོད་ཀྱིས་ཆོས་འཁོར་སྐྱོངས།
ཧཱུྃ༔ དཔལ་ལྡན་དཀར་
མོ་ཉི་ཟླ་ནི། །དར་དཀར་འཛིན་ལ་ཞེར་སྐྲ་ལ་གསོལ། །རི་རབ་གླང་དང་ཞི་ཕྱག་ན་བརྣམས། །སྐྱེ་འགྲོ་གསོ་མཛད་དེ་ཁྱེད་ལ་བསྟོད། ཧཱུྃ༔
དཔལ་ཆེན་བཀའ་ཡི་ཕོ་ཉ་ནི། །རྒྱུད་ཀྱི་ཞུགས་ཚ་ན་བདུད་རྡུ་རི་སྡེང་། །མདྒོ་ནག་ར་མཆོན་ཐོད་ཕྲེང་ཅན། །བདུད་རྒྱལ་ནག་པོ་ཁྱོད་ལ་
བསྟོད། ཧཱུྃ༔ བདུད་རྡོ་རྗེ་ནག་རྩུས་རྒྱན་ཅན། །དེ་སྟེང་གི་ཤན་རྗེ་ཁྲོས་པའི་སྐུ། །བདོན་མི་སྐྱུ་ཁྲམ་ཤིང་ཐོགས། །སྲོག་བདག་ནག་
པོ་ཁྱོད་ལ་བསྟོད། ཧཱུྃ༔ སློབ་དཔོན་པད་དབྱུང་གནས་ཀྱི། །སྤྲིན་སྟར་ཁམས་གླང་ས་བདག་ཉིད་མ། །ཤན་སྨུ་ཁ་བབས་མོ་བཞི། །ཕུར་
སྲུང་རྣམས་ལ་བསྟོད་པར་བགྱི།

II

༄༅། རྡོ་རྗེ་ཐུགས་ཀར་བཟླས་དམིགས་པ་ཚིག་བཅུད་བཞེད། གཟའ་ཆེན་བརྒྱད་པོ་འཁོར་དང་བཅས། །ཀླུ་ཆེན་བརྒྱད་པོའི་འཁོར་དང་
བཅས། །འཇིག་རྟེན་སྐྱོང་བ་བརྒྱད་པོ་དང་། །གནོད་སྦྱིན་ཚོགས་རྣམས་མ་ལུས་དང་། །སྲིན་པོའི་ཚོགས་རྣམས་མ་ལུས་དང་། །འབྱུང་
པོའི་ཚོགས་རྣམས༔ ཡི་དྭགས༔ ཤ་ཟའི༔ སྨྱོ་བྱེད༔ བརྗེད་བྱེད༔ མཁའ་འགྲོའི༔ མ་མོའི་ཚོགས་རྣམས་མ་ལུས་དང་། །དེ་
ལ་སོགས་ཏེ་འབྱུང་པོའི་ཚོགས། །མ་ལུས་ཇི་སྙེད་ཡོད་པ་རྣམས། །འདིར་གཤེགས་བདག་ལ་དགོངས་སུ་གསོལ། །མཆོད་སྦྱིན་ནག་ཏོར་མ་འདི་
བཞེས་ལ། །རྣལ་འབྱོར་བདག་ཅག་འཁོར་བཅས་ལ། །ནད་མེད་ཚེ་དང་དབང་ཕྱུག་དང་། །དཔལ་དང་གྲགས་དང་སྐལ་བ་བཟང་། །ལོངས་
སྤྱོད་རྒྱ་ཆེན་ཀུན་སྤྱོད་ཅིང་། །ཞི་དང་རྒྱས་ལ་སོགས་པ་ཡི། །ལས་ཀྱི་དངོས་གྲུབ་བདག་ལ་སྩོལ། །དམ་ཚིག་ཅན་གྱིས་བདག་ལ་སྲུངས།།
དངོས་གྲུབ་ཀུན་གྱིས་སྟོང་གྲོགས་མཛོད། །དུས་མིན་འཆི་དང་ནད་རྣམས་དང་། །གདོན་དང་བགེགས་རྣམས་མེད་པར་མཛོད། །རྨི་ལམ་ངན་
དང་མཚན་མ་ངན། །བྱ་བྱེད་ངན་པ་མེད་པར་མཛོད། །འཇིག་རྟེན་བདེ་ཞིང་ལོ་ལེགས་དང་། །འབྲུ་རྣམས་འཕེལ་ཞིང་ཆོས་འཕེལ་བ། །དགེ་
ལེགས་ཐམས་ཅད་འབྱུང་བ་ཡི། །ཡིད་ལ་འདོད་པ་ཀུན་འགྲུབ་ཤོག །ཅེས་ཕྲིན་ལས་གསོལ། གཏོར་མ་གཞན་རྣམས་ཀྱི་ཕྱི་ནང་བས་ཕྱིར་དུས་གཅིག་ལ་གྲུབ་བྱིན་ཡང་།



མོན་པ་མིང་སྲིད་ reconstructed



དཔལ་ལྡན་དཀར་མོ་ reconstructed

༄༅།། ། །ཡིད་ལ་འདོད་པ་
ཀུན་འགྲུབ་ཤོག་པར་བརྗོད་ལ། ཀོ་ལླ་ཨི་རེ་ནྣི་ཨ་བོ་ལླ། སུ་སྨྲི་ཏི་རེ་ཀ་ཀྲོ་ལླ། ཟླ་ཙི་ཀྲི་བི་ཏ་ཛྲེ་བཛྲ་ཨི། ཀ་རུ་ཙི་ཀ་ཨ་ཨི་ན་རོ་ལླ། ཧ་ཧི་བྲ་ལ་ཧྲཱུྃ་ཨི།
ཀྲོ་ཏྲེ་མ་ཨོཾ་ཧྲཱུ་བི་ཛྲ་ཨ་ཨི། ཧ་ལེ་ཀཱ་ལི་ཛྲ་ར་པ་ཙི་ཨ་ཨི། ཚྭ་རྲ་ར་པྲ་ཛྲ་ཨ་ཨཱ། ཧཱུ་ཨུ་ས་མ་ཀ་ཙྪ་རི་ཤི་ཀྲི། ཀཱ་བྲུ་ར་ལྭ་ཨི་ཨ་ཨི། སུ་ལ་ཨི་ཀྲི་ན་སྭ་ལི་ཀྲི།
། ཧ་ཧི་ཧྲཱུྃ་རྩ་ཧྲཱུ་ཨི་ཨ་ཨི། ཕྲོ། བ་ཏ་བ་ཏ་ཀ་ར་ཝེ། ཤྲཱ་ཨ་ཤྲཱ་ན་སྨྲ་ཙི་ཧྲཱུ་ཨཱ། ཏ་ར་སྭ་ཨཾ་བི་ཙ་ཧྲཱུ་ཕེ། ཧ་ཧི་ཛྲ་ས་རུ་ཕྲེ་པ་ཙི་ཧ་ཨི། མ་
ལ་ཨ་ཛྲེ་ཀུ་རུ་རུ་བྲ་ཏ་ཨོ། ཏེ་ཏྲི་མ་ཧ་ཧི་ནྲ་བཛྲ་ཨ་ཨི། ཞེས་པས་དངོས་འགྲུབ་དང་། ༈ ཕུན་སུམ་ཚོགས་པ་མངའ་བ་གསེར་གྱི་རི་བོ་འདྲ། །འཇིག་རྟེན་
I གསུམ་གྱི་མགོན་པོ་དམ་གསུམ་སྤངས་པ། །སངས་རྒྱས་པདྨ་རྒྱས་པ་འདྲ་བ་འབྲུའི་སྤྱན་མངའ་བ། །དེ་ནི་འཇིག་རྟེན་དགེ་བའི་བཀྲ་ཤིས་
དང་པོ་ཡིན། །དེ་ཡིས་ཉེ་བར་བསྟན་པའི་མཆོག་རབ་མི་གཡོ་བ། །འཇིག་རྟེན་གསུམ་ན་གྲགས་ཤིང་ལྷ་དང་མིས་མཆོད་པ། །ཆོས་ཀྱི་དམ་
པ་སྐྱེ་དགུ་རྣམས་ལ་ཞི་བྱེད་པ། །དེ་ནི་འཇིག་རྟེན་དགེ་བའི་བཀྲ་ཤིས་གཉིས་པ་ཡིན། །དགེ་འདུན་དམ་པ་ཆོས་ལྡན་ཐོས་པའི་བཀྲ་ཤིས་ཕྱུག
མི་དང་ལྷ་དང་ལྷ་མ་ཡིན་གྱི་མཆོད་པའི་གནས། །ཚོགས་ཀྱི་མཆོག་རབ་ངོ་ཚ་ཤེས་དང་དཔལ་གྱི་གཞི། །དེ་ནི་འཇིག་རྟེན་དགེ་བའི་
བཀྲ་ཤིས་གསུམ་པ་ཡིན། །ཞེས་བཀྲ་ཤིས་བརྗོད་ལ། རིགས་སུ་སྐྱེ་དང་དམ་ཚིག་ཅན། །སྐྱེ་མེད་ཀྱི་ཡི་དོར་རྗེ་སྟོན། །བླམ་ལ་གུས་སྙིང་རྗེ་ར་ལྡན།
སྤྱི་ཞིང་སྤྱི་བར་འགྱུར་བར་ཤོག །ལག་པས་རྡོ་རྗེ་དྲིལ་བུ་འཁྱིལ། །ཟབ་མོའི་ཆོས་ནི་སྒོག་པ་དང་། །བརྩོན་མོའི་ཁུ་བ་མཉམ་ཟླས་ཅན། །
སྤྱི་ཞིང་སྤྱི་བར་འགྱུར་བར་ཤོག །སེམས་ཅན་ཐམས་ཅད་བདེ་གྱུར་ཅིག །སེམས་ཅན་ཐམས་ཅད་སྐྱོན་མེད་པར། །གང་གི་ལམ་གྱིས་གྲོལ
འགྱུར་བ། །དེ་ཡིས་སངས་རྒྱས་མྱུར་ཐོབ་ཤོག །ཚེས་སྨོན་ལམ་བཏབ།